B I

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

THÉATRAL

ET DU

COMÉDIEN.

7
9
244

PARIS.

LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,

RUE HAUTEFEUILLE, N° 12.

SUITES A BUFFON, format in-8, par MM. F. Cuvier, Dumeril, Lacordaire, Boisduval, de St.-Fargeau, Walckenaer, Milne-Edwards, de Candolle, Brongniart, etc. 5 fr. 50 c. le vol. de 5 à 700 pages. Chaq. liv. de 10 planch. 3 fr. en noir, 6 fr. colorés.

18 fr. par an, LE TECHNOLOGISTE, ou *Archives des progrès de l'Industrie française et étrangère*; par M. MALEPEYRE.

1827

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

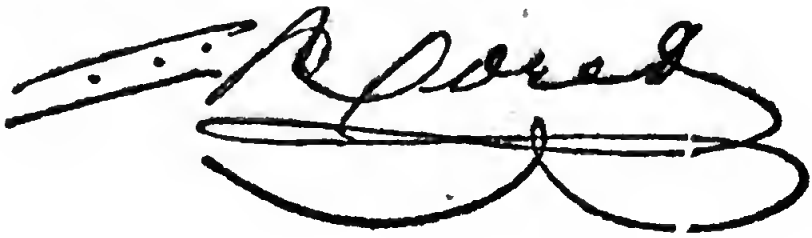
MANUEL THÉATRAL.

AVIS.

Le mérite des ouvrages de l'*Encyclopédie-Roret* leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume, il porte la signature de l'Editeur.

L'éditeur de cet ouvrage se réserve le droit de le faire traduire dans toutes les langues. Il poursuivra, en vertu des lois, décrets et traités internationaux, toutes contrefaçons et toutes traductions faites au mépris de ses droits.

Le dépôt légal de cet ouvrage a été fait dans le cours du mois de mars 1854, et toutes les formalités prescrites par les traités ont été remplies dans les divers États avec lesquels la France a conclu des conventions littéraires.



MANUELS-RORET.

NOUVEAU MANUEL

THÉATRAL

THÉORIQUE ET PRATIQUE

NÉCESSAIRE A TOUS LES ACTEURS; AUX DIRECTEURS, RÉGISSEURS ET EMPLOYÉS DES THÉATRES;

AUX AUTEURS ET AUX CRITIQUES;

CONTENANT LES PRINCIPES

SUR L'ART DE LA PAROLE

APPLICABLES A LA CHAIRE, A LA TRIBUNE, AU BARREAU ET A TOUTES LES PERSONNES APPELÉES A PARLER EN PUBLIC OU DANS DES ASSEMBLÉES PARTICULIÈRES.

NOUVELLE ÉDITION,

PAR

Aristippe BERNIER DE MALIGNY

Ancien Pensionnaire de la Comédie-Française.

PARIS

A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,

RUE HAUTEFEUILLE, 12.

1854.

L'Auteur et l'Editeur se réservent le droit de traduction.

BIBLIOTECA NAZIONALE FIRENZE

L'ÉDITEUR AU PUBLIC.

Lors de l'apparition de la première Edition de cet ouvrage (sous le titre : *Théorie de l'art du Comédien*), tous les journaux importants en rendirent compte, et Hoffmann, dans les *Débats*, déclara qu'il manquait à l'art théâtral, et qu'aucun de ce genre n'avait encore paru depuis que le théâtre existait :

« La plupart des ouvrages qui ont traité de » l'art théâtral renferment de très-bons préceptes, » mais on peut dire de ces ouvrages qu'ils ap- » partiennent plutôt à l'artiste qu'à l'art, et qu'on » y reconnaît trop l'intention de faire ressortir » une manière particulière. Il fallait donc une » *Méthode* qui réunît et fondît ensemble les prin- » cipes et les observations épars dans une foule » de livres. »

« Les acteurs et les actrices célèbres ont donné des mémoires où se trouvent des réflexions sur leur profession, mais jamais ils n'ont donné de traité en forme; vivre et sentir pour eux, c'est apprendre leur art; raconter leur vie, c'est expliquer leur talent. Le jeune comédien se perd dans ce chaos difficile à débrouiller, il cherche la vérité et ne peut la rencontrer, parce que rien ne parle à son âme avec cette *clarté* qui met le sceau à tous les ouvrages didactiques. »

(M. Thiers. *Introduction aux Mémoires de Miss Bellamy.*)

La nouvelle Edition que nous offrons au public, sous un format plus commode que celui de l'ancienne, et à un prix modéré, a subi de la part de l'auteur de nombreux changements, tant dans la distribution des matières que dans leur rédaction; des additions importantes, fruit de l'expérience et des nouveaux travaux de l'auteur, ont été faites; c'est donc un Manuel complet que nous publions aujourd'hui.

NOUVEAU
MANUEL THÉATRAL
DU COMÉDIEN.

DE LA PROFESSION DE COMÉDIEN.

La profession de comédien jouit maintenant de la considération publique, elle fait partie des beaux-arts; le préjugé stupide a disparu depuis longtemps, et ce talent a pris un nouvel essor avec les flots de lumières qui semblent aujourd'hui se répandre sur tous les peuples; le Théâtre est un des plus beaux ornements de notre siècle, l'un des plus puissants moyens de connaître et de propager les sentiments patriotiques et l'amour des sciences et des lettres.

Les beaux-arts, enfants du génie, ont le plus grand empire sur les passions des hommes; ils donnent de l'énergie à la force et de la force à la faiblesse.

Tel officier qui murmure d'une pension accordée à un poète ou à un musicien, doit peut-être à l'un ou à l'autre sa valeur et sa gloire; en exposant sa vie, il n'a fourni qu'un homme à sa patrie, telle scène de Corneille a pu lui en donner mille. Il est tel brave qui n'a dû son courage qu'au tambour qui bat à la tête de son régiment.

Un grand acteur, une excellente pièce de théâtre ont pu influer autant sur le gain d'une bataille, que le guerrier qui en est revenu couvert de blessures:

Et souvent un beau vers a fait naître un héros!

Mais une nation ne punit ni ne récompense, elle intimide ou encourage; l'artiste disparaît à ses yeux, elle n'apprécie que l'art qui ne peut cependant exister que par lui. Espérons, quoi qu'il en soit, que le mouvement de gloire et de prépondérance, dans tous les genres, imprimé au peuple français, surtout depuis la fin du dernier siècle, ne s'éteindra jamais.

L'histoire nous apprend que les rois qui ont gouverné avec sagesse ont toujours protégé les gens de lettres et les comédiens; ils leur ont accordé de nombreux privilèges et n'ont pas dédaigné de les attacher à leurs personnes. De nos jours plusieurs artistes des théâtres de S. M. font partie de la *chapelle* du souverain.

C'est donc une contradiction bien extraordinaire et bien affligeante que de voir constamment les actes du monarque chrétien, relatifs au théâtre, en opposition avec ceux de l'Eglise; cette contradiction ne paraît pas pouvoir subsister, elle n'est pas d'ailleurs la seule qui existe, et nous verrons tout à l'heure qu'on en remarque beaucoup d'autres entre les ministres mêmes de la religion.

Gémissons sur ces erreurs, et faisons des vœux pour que la tolérance, cette vertu rare et sublime, cette vertu qui doit surtout distinguer des autres hommes les ministres de l'Evangile, les interprétateurs de ce livre divin, les amène enfin à ne plus séparer les chrétiens des chrétiens, et à ne plus établir une distinction entre tous les fidèles de la même religion, distinction qui n'existe pas dans la loi de Dieu.

On a beaucoup écrit sur l'excommunication; on a prouvé qu'elle était illégale et outrageante à la majesté du souverain, en opposition directe avec sa volonté puisqu'il comble de faveurs et de dignités les personnes appelées à administrer ses théâtres dans l'Empire, théâtres dont les dépenses sont portées sur le budget de l'Etat. On a prouvé aussi que l'oubli qui a eu lieu de la part des évêques et de leurs délégués, des lois canoniques sur la discipline qu'ils doivent pratiquer, a excité l'ambition du clergé, au point de vouloir s'emparer du gouvernement, et lui a fait commettre des crimes qui ont plus d'une fois ensanglanté le trône de nos rois et bouleversé leur empire. (Voyez l'*Histoire de France* et l'ouvrage de M. le baron d'Hénin de Cuvillers, intitulé : *Des Comédiens et du Clergé.*)

Bornons-nous donc à citer encore quelques faits péremptoires et des contradictions choquantes dans la conduite de ceux qui se sont cru et se croient encore le pouvoir de lancer l'anathème sur une profession utile à l'État (1), encouragée et récompensée par le prince, et qui s'exerce dans le palais même de la cour.

(1) On verra, dans le cours de cet ouvrage, à l'article *Théâtre*, que les représentations des spectacles de Paris rapportent aux indigents plus de 700,000 francs par an, par suite du droit qu'on prélève à leur profit.

Et d'abord on sait qu'aussitôt que le goût du beau eut pris naissance dans notre belle patrie, des *Confrères de la Passion*, des *Capucins*, etc., furent les premiers acteurs, et que l'Ecriture-Sainte leur fournit le sujet des pièces qu'ils représentaient sur des tréteaux; mais bientôt on sentit avec raison qu'on ne pouvait point faire un objet de plaisir et de distraction de ce qui devait être un objet de vénération. Les représentations dont nous parlons eurent lieu en l'an 1402, dans une des salles de l'hôpital de la Trinité, rue Saint-Denis, à Paris. Voilà l'origine des comédiens en France; et l'Ecriture-Sainte en a été le premier motif.

Après ce temps, le cardinal Lemoine, prince de l'Eglise et légat du pape Boniface VII en France, acheta l'hôtel de Bourgogne pour le donner aux comédiens qui s'organisaient alors; et lorsque les comédiens français furent ensuite s'établir sur leur théâtre, rue des Fossés-Saint-Germain, en 1689, ils réglèrent que, chaque mois, on prélèverait sur la recette une certaine somme qui serait distribuée aux couvents ou communautés religieuses les plus pauvres de la ville de Paris. Les *Capucins* ressentirent les premiers effets de cette aumône; les *Cordeliers* demandèrent alors la même charité par le placet suivant :

« Messieurs,

» Les pères Cordeliers vous supplient très-humblement » d'avoir la bonté de les mettre au nombre des pauvres reli- » gieux à qui vous faites la charité; il n'y a point de com- » munauté à Paris qui en ait plus besoin, eu égard à leur » grand nombre et à l'extrême pauvreté de leur maison, » qui le plus souvent manque de pain. *L'honneur* qu'ils ont » d'être vos voisins leur fait espérer que vous leur accorderez » l'effet de leurs prières, qu'ils redoubleront envers le Sei- » gneur pour la prospérité de votre chère compagnie. »

Les comédiens français ayant accordé à ces bons pères ce qu'ils demandaient, reçurent un semblable placet des *Augustins* réformés du faubourg Saint-Germain, auxquels ils s'empressèrent de répondre aussi favorablement. Voici le contenu de la pétition des Augustins :

» Messieurs,

» Les religieux réformés du faubourg Saint-Germain vous » supplient très-humblement de leur faire part des aumô- » nes et charités que vous distribuez aux pauvres maisons » religieuses de cette ville, dont ils sont du nombre; ils » prieront Dieu pour vous. »

En 1669 nous voyons l'*abbé Perrin* devenir, par privilège, directeur du grand Opéra de Paris, privilège qu'il conserva jusqu'en 1672, époque à laquelle il le céda au compositeur Lulli; par une clause assez singulière de ce privilège, un gentilhomme pouvait être acteur de cet Opéra sans déroger. Voilà donc un ecclésiastique directeur des danseuses et des actrices de l'Opéra, à la vue et au su de tout le clergé de France qui a toléré ce scandale pendant trois années; bien plus, c'est à un des membres de la compagnie de notre Seigneur Jésus-Christ, au père *Ménétrier*, que l'on doit le meilleur traité qui existe sur les ballets. (Discours de M. Ducasse, membre de la chambre des députés, relativement au budget des beaux-arts; séance du 13 mai 1825.)

La sépulture est refusée par le curé de St-Eustache au corps de Molière, tandis que le curé de Saint-Joseph la lui accorde. Ce n'est pas tout; l'épitaphe de ce grand homme est composée par un des membres de la société de Jésus, l'un des plus instruits de son temps, le père Bouhours, l'auteur des Vies de saint Ignace et de saint François-Xavier, et d'une traduction du Nouveau-Testament.

Voici cette épitaphe :

Tu réformas et la ville et la cour,
Mais quelle en fut la récompense?
Les Français rougiront un jour
De leur peu de reconnaissance.
Il leur fallut un comédien
Qui mit à les polir sa gloire et son étude :
Mais, Molière, à ta gloire il ne manquerait rien,
Si parmi les défauts que tu peignis si bien,
Tu les avais repris de leur ingratitude.

C'est donc l'historien du grand saint Ignace de Loyola, fondateur de la compagnie de Jésus-Christ, qui proclame à la génération d'alors et à la postérité, que les Français rougiront un jour de leur ingratitude envers ce comédien, et cet historien sacré grave sur l'airain cette grande vérité.

Et tandis que le curé de Saint-Eustache refusait le corps de Molière, six comédiens sont enterrés dans l'église de Saint-Sauveur; d'autres comédiens sont aussi inhumés dans l'église même des Grands-Augustins.

Parlons maintenant de la ville principale du domaine de Jésus-Christ, de Rome, de la capitale du monde chrétien, du siège de la religion catholique, apostolique et romaine: huit

théâtres y sont ouverts et l'on y rencontre journellement des ecclésiastiques, des moines et des prélats. (Voyez le *Dictionnaire de l'Italie.*)

Faut-il citer l'Espagne ; vous rencontrerez aussi aux spectacles à Madrid, des moines, des ermites, des religieuses, et quelquefois dans la même loge, vous y verrez des cocardes, des capuchons, un bandeau, une gorge nue, une tête rasée, un plumet, une guimpe, des chapeaux ronds, des chapeaux plats et des chapeaux de fleurs. Du reste, rien ne distingue les comédiens espagnols pendant leur vie, rien ne les flétrit quand ils sont morts ; car Dieu, disent-ils, peut seul exercer sur leurs âmes ses jugements et ses vengeances. Les Espagnols, d'ailleurs superstitieux, n'ont pas la cruauté de refuser à des cendres qui ne sentent rien, qui ne voient rien, coupables de rien, des messes, une prière, une fosse, un morceau de bois et quelques gouttes d'eau. (Extrait d'un *Voyage en Espagne,* 1 vol. in-8, 1784.)

A Rio-Janeiro, les théâtres sont dirigés par les ecclésiastiques.

Mais revenons à Rome ; un chef de l'Eglise, le pape Benoît XIII, a fait construire de ses propres deniers pontificaux, le théâtre des *Tordionne*, qui a cinq rangs de vingt-six loges ; il appartient en toute propriété à la chambre des finances du pape.

Innocent XI organisa lui-même, pendant son pontificat, plusieurs théâtres, et fit défendre aux femmes de monter sur la scène ; il ordonna en conséquence qu'elles fussent remplacées par de jeunes castrats qui en prissent les habillements.

Un autre chef de l'Eglise, le pape Léon X, avait mis à Rome les tragédies en vogue, et le cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, fit construire une salle dans cette dernière ville, et dépensa plus de 10,000 écus pour y faire représenter une tragi-comédie. Il fit venir d'Italie des comédiens et des comédiennes pour la jouer. (Voyez l'*Histoire de Paris,* par Dulaure.)

Une contradiction non moins frappante qui existe aujourd'hui relativement aux comédiens et aux pasteurs de l'Eglise, c'est que tous les ans les suisses de ces derniers viennent aux théâtres impériaux, à l'époque de la Fête-Dieu, offrir le pain béni et recevoir l'offrande du comédien. Eh bien ! ce même serviteur des serviteurs de Dieu, sera celui qui, la hallebarde à la main, arrêtera le premier aux portes du temple, le corps du chrétien qui la veille lui aura fait l'aumône.

Nous allons examiner la vie privée des comédiens et la con-

sidération dont ils ont joui depuis les temps de l'antiquité jusqu'à nos jours.

Chez les Grecs, et surtout à Athènes, les comédiens rendirent leur profession recommandable et s'attirèrent l'estime de leurs concitoyens, au point d'être souvent chargés d'ambassades et de négociations importantes, comme les citoyens les plus considérables de la république. *Aristodème* fut nommé l'un des dix ambassadeurs d'Athènes, pour conclure la paix avec Philippe, roi de Macédoine. Les comédiens étaient en si grande considération chez les peuples de la Grèce, qu'ils avaient des droits et des privilèges qu'on accordait rarement aux autres citoyens, et que les rois ne dédaignaient pas de choisir des ministres parmi eux.

Le théâtre était pour le peuple de la Grèce un objet tellement important, qu'il se liait essentiellement au culte des dieux, et que, dans les cérémonies religieuses, les comédiens représentaient souvent les divinités.

Le vertueux *Thraséas* avait joué sur le théâtre de Padoue.

Euripide jouait dans ses pièces.

Roscius eut pour ami et pour défenseur Cicéron.

Sous le règne de Louis XIV, le célèbre *Lulli*, appelé d'Italie par le prince de Guise, et encouragé par les bienfaits du roi, Lulli ayant joué comme acteur dans *Cariselli* et dans une pièce de Molière, reçut un jour les félicitations du monarque. Il profita de cette occasion pour lui dire : « Sire, j'avais dessein d'obtenir une charge de secrétaire du roi, mais ses officiers ne voudraient pas me recevoir parmi eux. — Ils ne voudront pas vous recevoir, reprit le roi, ce sera beaucoup d'honneur pour eux. Allez, allez, voyez M. le chancelier. » Lulli fut effectivement reçu dans cette charge qui donnait tous les privilèges de la noblesse.

On sait que Louis XIV rendit un arrêt par lequel il déclara que la profession de comédien n'était pas incompatible avec la qualité de gentilhomme.

Sous le règne de Louis XVIII, un ministre du Dieu de paix et de miséricorde, refuse l'entrée du temple à une comédienne du roi, qui, quelques jours avant sa mort, lui avait envoyé une somme de 1,000 francs pour le soulagement des pauvres de sa paroisse. Le peuple en masse réclame auprès du souverain contre cette mesure intolérante; le roi législateur ordonne qu'on rende à ce corps les derniers devoirs dus à tous les chrétiens; le prêtre obéit : l'aurait-il dû si Dieu lui ordonnait le contraire? (1)

(1) Mort de Mlle Raucourt, actrice célèbre de la Comédie-Française et pensionnaire du Roi; 15 janvier 1815.

Enfin sous le règne du même monarque, l'étoile de la Légion-d'Honneur fut décernée à MM. *Alexandre Guiraud*, auteur de tragédies, *Guilbert de Pixérécourt*, directeur des comédiens lyriques du roi, et *Dubois*, l'un des administrateurs des comédiens chanteurs et danseurs de l'Académie royale de musique.

Lekain fut l'élève et l'ami de *Voltaire*; il fut aimé aussi du *grand Frédéric*.

Garrick, célèbre acteur anglais, fut honoré comme un prince et enseveli avec une pompe digne des potentats. L'évêque de Rochester officia lui-même au service. (Voyez la description de cet enterrement dans les *Annales politiques* de l'avocat Linguet.)

Napoléon le Grand estimait singulièrement *Talma*, et le comblait de faveurs.

Grandménil et *Molé* furent membres de l'Institut de France.

Crescentini fut décoré de l'ordre de la Couronne de fer.

MM. *Picard*, chevaliers de la Légion-d'Honneur et *Alexandre Duval* ont été membres de l'Académie française. Ils furent comédiens.

L'un de nos plus illustres guerriers, le maréchal Gouvion Saint-Cyr, qui fut pair de France, a été comédien.

M. *Couture*, l'un des meilleurs avocats du barreau français, le fut également.

Martelly, excellent acteur du théâtre de Bordeaux, fut d'abord avocat. Il était tellement estimé pour ses mœurs et sa conduite, que lorsqu'il embrassa sa nouvelle profession, les avocats ne le rayèrent point de leur tableau.

Martelly avait changé de profession, parce qu'en exerçant la première il ne pouvait point assez subvenir aux besoins de sa famille.

Enfin Molière, ce grand homme que Louis XIV appelait le législateur des bienséances du monde et le censeur le plus utile des ridicules de ses sujets, Molière fut comédien.

Rapportons, pour terminer ce chapitre, plusieurs faits de la vie privée des comédiens, qui prouveront que, si malheureusement ils sont comme les autres hommes accessibles à des vices, ils possèdent cependant aussi des vertus, et que, parmi elles, on doit placer en première ligne la bienfaisance sans faste et l'obligeance sans morgue.

Sous Louis XIII, Robert Guérin dit *Gros-Guillaume*, acteur de l'hôtel de Bourgogne, se permit de contrefaire un tic ou une grimace que faisait habituellement un magistrat puissant. Ce magistrat le fit décréter de prise de corps. Gautier-Garguille et Turlupin, ses camarades, prirent la fuite;

Gros-Guillaume fut enfermé dans les cachots de la Conciergerie, où il tomba malade de saisissement et mourut. Bientôt après, ses deux camarades, instruits de sa mort, ne purent lui survivre; la douleur les enleva dans la même semaine.

La qualité de comédien n'exclut pas non plus la pratique de la piété, et plusieurs d'entre eux se sont fait un devoir de suivre les obligations qui nous sont imposées par la religion, en même temps qu'ils exercent leur profession.

Beauchâteau (François Châtelet de), comédien de la troupe de l'hôtel de Bourgogne, où il débuta en 1633, avait coutume d'entendre la messe chaque jour dans l'église de Notre-Dame à Paris. Il y rencontra, auprès d'un pilier, une femme qui fondait en pleurs. Le comédien, qui avait l'âme bienfaisante et plus sensible que tous ceux qui se trouvaient alors dans l'église, s'approcha de cette femme et lui demanda la cause de tant de chagrin et de larmes. La malheureuse lui répondit avec fierté qu'elle n'avait pas besoin de consolateur, et qu'elle ne demandait rien à personne. Beauchâteau, qui savait que l'infortune donne à l'âme de l'élévation, ne se rebuta point; à force de prières et de paroles respectueuses, il parvint à lui faire raconter qu'un désastreux procès l'avait réduite au point de manquer de tout, et que ne pouvant ni se résoudre à mendier, ni à retourner dans la chambre qu'elle avait louée, parce qu'il lui était impossible de payer le terme qu'elle devait à l'hôte, elle était décidée à se laisser mourir de faim dans l'église.

Beauchâteau, touché de ce récit, supplia cette femme de venir chez lui, lui promit que rien ne lui manquerait, et que son épouse s'empresserait de la consoler. Cette dame se rendit à des offres si généreuses, et crut devoir, par reconnaissance, instruire son bienfaiteur des particularités de sa famille; en présence de son épouse elle raconta qu'elle appartenait à de très-honnêtes gens, mais que sa mère devenue veuve, avait dissipé tout son bien et celui de ses enfants; qu'alors elle fut obligée de demeurer avec un frère qui subsistait par le moyen d'un bénéfice. Elle ajouta qu'elle avait eu une sœur qui était morte dans un couvent, après y avoir vécu dans la plus grande austérité, pour expier la faiblesse de s'être laissée abuser par l'amour et par un président de qui elle avait eu une fille; mais que, malgré des recherches multipliées, elle n'était jamais parvenue à faire aucune découverte sur le sort de cet enfant.

Beauchâteau fut moins étonné de ce récit que sa femme; celle-ci l'avait écouté avec une attention inquiète; à la fin, ses doutes étant éclaircis, elle ne put retenir son émotion, ni ses

larmes, et se précipita dans les bras de cette dame, en disant : « Ma chère tante ! c'est moi qui suis cette fille inconnue ! c'est moi qui suis votre nièce ! » Quelle joie pour cette malheureuse de trouver dans la femme de son bienfaiteur une nièce qu'elle croyait perdue ! Beauchâteau qui n'avait cru faire du bien qu'à une étrangère, était enchanté d'obliger la tante de sa femme, et de lui avoir sauvé la vie.

Ce comédien mourut en septembre 1665. Il eut un fils qui parvint à un degré de célébrité, car, dès l'âge de huit ans, il fut mis au rang des poètes de son temps. La reine, mère de Louis XIV, le cardinal Mazarin et le chancelier Séguier se faisaient un plaisir d'exercer l'esprit de cet enfant. A douze ans, il donna un recueil de ses poésies ; quelque temps après il fut en Angleterre ; on croit que de là il fit un voyage en Perse ; depuis ce temps on n'a pu découvrir ce qu'il était devenu.

Si les comédiens eussent été des excommuniés dénoncés, aurait-on vu Beauchâteau assister tous les jours à la messe dans l'église métropolitaine de Paris? Son fils, qui eût été alors le fils d'un excommunié, aurait-il eu l'honneur d'être le protégé favori de la reine, mère de Louis XIV, Anne d'Autriche, fille de Philippe III, roi d'Espagne, et l'une des princesses les plus pieuses de son temps ? Le cardinal Mazarin, prince de l'Eglise, et le chancelier Séguier, eussent-ils accordé leurs soins protecteurs à un enfant qui n'avait puisé le goût de la poésie que dans la propre profession de son père, si cette profession avait été frappée d'une excommunication réelle?

Le caractère de bienfaisance que Beauchâteau a déployé dans la circonstance que nous venons de citer, a pris son origine dans la pratique d'un des devoirs que la religion nous impose ; il doit couvrir et honorer sa mémoire de l'estime générale.

Les mœurs de *Floridor*, comédien de l'hôtel de Bourgogne, étaient pures et sa probité à toute épreuve ; aussi était-il aimé de la cour et respecté du public. Lorsque Racine donna sa tragédie de *Britannicus*, Floridor fut chargé du rôle de Néron ; il le joua de manière à satisfaire l'auteur et le public ; mais la pièce n'obtint qu'un succès très-médiocre, et la cause de cette froideur fut de voir un homme irréprochable représenter un homme tel que Néron ; le public poussa son mécontentement, honorable pour l'acteur, jusqu'à exiger que ce personnage fût confié à un autre comédien. On ne saurait trop répéter cette anecdote, qui prouve combien la conduite d'un artiste dramatique influe sur le jugement que l'on porte de ses talents.

Louis XIV faisait un grand cas des qualités personnelles de Floridor; c'est en sa faveur que ce monarque rendit l'arrêt qui déclare que la profession de comédien n'est pas incompatible avec la qualité de gentilhomme.

On sait qu'étant en Courlande, le comte de Saxe écrivit à Paris pour qu'on lui envoyât de l'argent, et que mademoiselle *Lecouvreur*, qui en fut instruite, mit ses bijoux et sa vaisselle en gage, et lui fit passer 40,000 fr. pour les frais de la guerre.

Charles-Antoine *Bertinazzi*, dit *Carlin*, fut l'acteur chéri du public, au théâtre et dans le monde; sa vie fut cependant semée de chagrins causés par les pertes que sa facilité à obliger lui fit éprouver. Il perdit plus de 200,000 francs en différentes circonstances; mais l'évènement qui l'affecta le plus, ce fut le vol que lui fit un homme qu'il avait accueilli et qu'il avait longtemps nourri. Il poussa la générosité jusqu'à solliciter la protection de la reine pour sauver cet homme, et il disait avec douleur : « Ce n'est pas mon argent que je regrette, c'est l'intérêt que m'avait inspiré ce malheureux..... je l'aimais. »

Voici son épitaphe :

Ci-gît Carlin, digne d'envie,
Qui, bouffon, charmant sans effort,
Nous fit rire toute sa vie,
Et nous fit pleurer à sa mort.

Gabriel-Léonard-Henri Dubus de *Champville*, fils de Dubus de Champville, acteur du Théâtre-Italien, et neveu du célèbre Préville, partagea le sort de la comédie française, incarcérée en 1793; mais plus heureux que ses camarades, Champville obtint sa liberté avant eux. Il en fit un noble usage en allant aussitôt solliciter pour ses camarades la protection de l'un des féroces décemvirs d'alors. « Va-t-en, lui répondit cet homme de sang, tes camarades et toi vous êtes tous des contre-révolutionnaires, la tête de la comédie française sera guillotinée, et le reste sera déporté. »

Le courage de Champville dans ces temps malheureux, et les preuves de dévouement qu'il donna à ses camarades lui méritèrent leur estime et celle des honnêtes gens.

Le père de *Molé* était né dans une honnête aisance; mais des malheurs successifs lui enlevèrent sa fortune et il fut obligé de se faire une ressource d'un art que dans sa jeunesse il avait cultivé comme amusement : il était graveur, sa profession lui rapportait peu; attaqué d'une maladie de

poitrine qui le conduisit très-jeune au tombeau, il lui était impossible de se livrer à un travail assidu, et il eut la douleur de ne pouvoir donner à ses trois garçons l'éducation que lui-même avait reçue. Il fut leur seul instituteur et leur donna quelques éléments de littérature. Toute son ambition était de les placer dans les bureaux de la ferme générale, seule carrière où l'on pût alors faire son chemin sans naissance et même sans talent; mais ce bon père avait à peine fait entrer ses deux aînés chez un notaire, qu'il mourut dans un état de profonde misère. Sa veuve n'avait pas même les moyens de fournir aux frais de la sépulture, et il allait être jeté dans un de ces vastes abîmes de la mort qu'on nomme fosse commune, où l'on précipite pêle-mêle les générations pauvres, quand le jeune Réné, au désespoir d'une humiliation qui pesait sur son cœur sensible et fier, s'avisa d'implorer la pitié d'un voisin, vieux célibataire et véritable harpagon, qui, charmé des grâces de sa figure, aimait quelquefois, lorsqu'il sortait à peine du berceau, à le prendre sur ses genoux et à se divertir de ses espièglerie et de ses grâces enfantines.

Les larmes du jeune homme le trouvèrent insensible; mais il embrassa ses genoux avec tant d'effusion, sa douleur filiale eut tant d'éloquence, qu'il attendrit enfin ce cœur d'airain, et qu'il obtint de l'avare, qui n'avait jamais prêté qu'à usure et sur de solides gages, dix louis que le jeune homme employa tout entiers à la sépulture de son père. Ce fut le premier triomphe de cet art puissant d'émouvoir qu'il avait reçu de la nature, et auquel il dut, dans sa longue carrière, de si nombreux succès. Il répétait souvent qu'il n'en avait jamais obtenu de plus doux. Ce fut aussi la première dette qu'il s'empressa de payer; le plus beau jour de sa vie fut celui où il remit à l'usurier la somme qu'il lui avait prêtée, et où il put s'acquitter d'un bienfait si cher à son cœur.

Molé, dans la vie privée, était le plus excellent des hommes: bon parent, bon camarade, sa table et sa bourse étaient toujours ouvertes au malheur et à l'amitié; il avait pensionné plusieurs vieux comédiens qui furent exactement payés jusqu'à sa mort.

Un petit marchand de son quartier, sur le point de manquer, ayant vu jouer Molé dans le *Dissipateur*, eut l'heureuse idée de s'adresser à lui; 6,000 francs lui suffisaient pour sauver l'honneur et la fortune de sa famille. Molé avait justement touché de l'argent ce jour-là; il prêta sur un simple billet les 6,000 francs, qui lui furent fidèlement rendus.

Une pauvre fruitière, nourrissant son enfant, était livrée à la misère et au désespoir; son mari allait être mis en prison

pour une dette de 1,200 francs; elle vint en larmes supplier Molé d'obtenir de ses camarades une représentation au bénéfice de sa malheureuse famille, sur le théâtre de Versailles. Molé, touché de sa douleur, promit de s'intéreser pour elle; cependant, au bout de quelques jours, le mari de la pauvre fruitière allait être arrêté, alors Molé lui remit 1,200 francs, dont il n'a jamais été payé que par la reconnaissance et par les bénédictions de la famille qu'il avait sauvée.

Si Molé avait le cœur sensible, il ne l'avait pas moins fier : une dame auteur, désirant faire recevoir un ouvrage à la Comédie-Française, sollicitait vivement Molé d'employer pour elle toute son influence, et elle se crut obligée de lui envoyer un assez joli groupe en biscuit de Sèvres. La pièce ne fut pas jouée, et la dame auteur, dans son ressentiment, exprima en présence de plusieurs personnes, le regret de n'avoir pas employé, au soulagement des pauvres, les vingt-cinq louis que lui avait coûté son cadeau.

Molé, instruit de ce propos charitable, envoya sur-le-champ cette somme au curé de Saint-Sulpice, en le priant de vouloir bien la distribuer aux indigents de sa paroisse, au nom seul de madame ***.

Dès le lendemain, il écrivit à cette dame qu'il s'était empressé de remplir ses pieuses intentions, et il joignit à sa lettre la réponse du pasteur qui le remerciait vivement au nom des pauvres.

Voici un dernier trait qui peint encore le caractère de Molé. Il avait été marié à mademoiselle d'Epinay, jeune actrice du Théâtre-Français; on va juger de la tendresse qu'il avait pour elle. La cour se trouvant à Marly, madame Molé eut le malheur d'arriver trop tard pour le spectacle du soir, le roi et la reine furent obligés d'attendre. Le duc de Villequier ordonna à l'actrice de se rendre au Fort-Evêque. Molé, au désespoir, invoqua vainement sa grâce, et ne pouvant l'obtenir, il prit enfin le parti d'aller s'enfermer dans la prison de sa femme. Ils n'en sortirent qu'ensemble, et reçurent à leur entrée au théâtre tous les applaudissements que méritait ce beau trait de dévouement conjugal.

Lorsqu'en 1777 le feu eut consumé toutes les constructions de la foire St-Ovide, Nicolet, directeur du théâtre des grands Danseurs, aujourd'hui théâtre de la Gaîté, fut le premier à offrir un exemple honorable : il donna une représentation au profit des incendiés; Audinot l'imita, et cette imitation fut suivie de beaucoup d'autres.

Lors de l'incendie du bazar à Paris en janvier 1825, tous

les comédiens de la capitale s'empressèrent de jouer au bénéfice des marchands ruinés.

Dans la même année, un incendie affreux a consommé la ville entière de Salins. Aussitôt tous les artistes des théâtres de Paris, sans exception, se sont occupés de donner des représentations au bénéfice des incendiés ; les théâtres de province ont suivi ce noble exemple.

A propos de tous ces actes de bienfaisance des comédiens, un journal a dit : excommuniez-nous toujours tous ces gens-là !

C'est au moment où mademoiselle *Raucourt* s'occupait de sa représentation de retraite que la mort vint la frapper le 15 janvier 1815. Ses dernières années furent marquées par de nombreux bienfaits, et peu de jours avant son trépas elle avait donné une somme de 1,000 francs au curé de sa paroisse pour qu'il les distribuât aux indigents. (On a vu plus haut que ce curé ne voulait point prier pour elle.)

Caumont, comédien français, attaqué d'une maladie grave, incurable même, mais qui lui laissait pourtant la faculté de jouer quelquefois, les comédiens français ne voulurent pas consentir de suite à la retraite de cet acteur. Jouez peu souvent, lui dirent-ils, et restez avec nous.... Je vous remercie de votre bonne intention, répondit l'honnête Caumont; mais la pension que mon travail m'a assurée est plus que suffisante pour mes besoins, et ce serait indélicat d'accepter ma part que je ne gagnerais certainement pas, qui appartient de droit à celui qui me remplacera, et dont vous ne pourriez vous passer sans faire souffrir le service de la comédie et sans manquer à nos devoirs envers le public. (Caumont fut inébranlable dans cette résolution, nonobstant les instances de ses camarades.

Bénard dit *Fleury*, comédien français, débuta dans la carrière théâtrale à Nancy sa patrie, où son père était directeur du théâtre du roi Stanislas ; de là il passa à Reims, et fut ensuite engagé à Versailles dans la troupe de mademoiselle Montansier, alors directrice des théâtres de la cour. Comme tous les acteurs de son temps, Fleury jouait également dans les emplois tragiques et comiques ; il était assez joli garçon, et surtout passait pour être fort spirituel et très-aimable en société, ce qui lui valut les bonnes grâces de madame la comtesse de C***. Cette charmante comtesse se rendait au théâtre en chaise à porteurs toutes les fois que Fleury jouait, et elle s'en allait escortée par son favori, qu'un domestique suivait toujours.

Un soir, huit gardes du corps, à la suite d'un dîner copieux, s'étaient rendus au spectacle pour voir la petite pièce.

A la sortie, dans une rue détournée, ils aperçurent Fleury qui accompagnait une chaise à porteurs et le reconnurent. « Eh! parbleu, c'est Fleury, dit l'un d'eux en l'abordant; » comment, tu es en bonne fortune! nous voulons connaître » l'objet de tes amours et tu vas arrêter. » Pensant que c'était une plaisanterie, Fleury ne fit aucune attention à la demande indiscrète de ces jeunes militaires. « Hé bien! Fleury, ne » nous as-tu pas entendu? Ne t'avons-nous pas demandé à » voir l'objet de tes tendres amours? — Messieurs, j'ai pris » votre proposition pour une plaisanterie, et maintenant que » vous y mettez du sérieux, j'ai l'honneur de vous prévenir » que vous ne verrez pas la dame que j'accompagne. — Com- » ment, Fleury, tu veux être le Dom Quichotte d'une nou- » velle Dulcinée? Tu veux donc te mesurer avec nous? — » Messieurs, je ne suis point un Dom Quichotte, je ne tirerai » l'épée que lorsque vous m'y aurez forcé. » A ces mots il se colle contre la porte de la chaise dont les porteurs s'enfuyaient, et bientôt il est forcé de mettre l'épée à la main pour repousser l'attaque des huit gardes qui se mettent en devoir d'ouvrir la chaise. Son domestique tenait d'une main un paquet contenant un costume tragique et de l'autre le sabre d'Achille; moins lâche que les porteurs, animé par le péril que courait son maître, il se range à ses côtés, et sans s'occuper de la manière dont on tient une arme défensive, il assène sur la tête du premier agresseur un coup si violent avec la poignée qu'il le renverse à ses pieds : de son côté Fleury met trois de ses adversaires hors de combat, et les trois autres, chez lesquels les fumées du champagne commençaient à se dissiper, se sauvent alors en toute hâte. Fleury et son fidèle domestique s'attellent alors à la chaise, et ramènent la tremblante comtesse en son hôtel. L'affaire fit grand bruit à Versailles. Parmi les blessés étaient des jeunes gens appartenant à une grande famille. Le capitaine des gardes du corps fit venir Fleury pour connaître le nom des jeunes gens qui n'avaient point été blessés, il lui offrit une somme considérable pour tenir l'affaire secrète, et ne jamais nommer les coupables. Fleury répondit qu'il ignorait ce dont on voulait lui parler; qu'à la vérité il avait eu une affaire d'honneur avec plusieurs individus, mais qu'il ne les connaissait nullement. Le capitaine, revenant avec tenacité à la charge, lui fit les offres les plus séduisantes; mais Fleury persista dans ses premières réponses. Cependant si le corps du délit était public, la suite de l'affaire ne l'était pas; la compagnie de service tremblait que les coupables étant connus, le déshonneur rejaillit sur elle, et une cabale fut montée contre l'ac-

teur. Fleury devait jouer le soir le rôle du marquis dans le *Cercle;* on se promit de le siffler à toute outrance, et à la sortie de lui faire un mauvais parti. Fleury n'ignora aucun de ces détails et n'en fut nullement troublé. Dans le rôle qu'il remplissait il y a une scène où il s'asseoit sur un canapé, et où il tire un sac à ouvrage de sa poche : au lieu de montrer, comme c'est l'usage, des aiguilles à faire du filet, il tira deux pistolets qu'il fit voir au parterre, puis reprit un point de tapisserie qu'il se mit à broder. Cependant la conversation avec le commandant circulait dans la salle, et bientôt tous les projets hostiles se convertirent en applaudissements. A la sortie du spectacle; il fut entouré de gardes du corps qui vinrent le féliciter et le forcèrent de souper avec eux. Fleury, qui jusqu'alors avait toujours été sifflé et vu avec une sorte de déplaisir, fut dès ce moment trouvé passable. Bientôt après, un travail assidu, soutenu par les encouragements du public, fit de Fleury un acteur excellent et rival de Molé.

La conduite de mademoiselle Gros, actrice du théâtre de l'Odéon, en 1816, envers un homme recommandable par ses talents, ses profondes connaissances et sa probité, doit être conservée comme un monument d'amitié, de noblesse et de grandeur d'âme.

M. Bory Saint-Vincent, obligé de quitter sa patrie par suite des évènements qui ont bouleversé l'Europe, poursuivi dans une retraite qu'il avait aux environs de Paris, et réduit à l'abandonner pour échapper aux gendarmes qui suivaient ses traces, se trouvait à dix heures du soir exposé sur la grande route de Saint-Denis, sans savoir où porter ses pas. Dans ce moment une diligence passe; n'est-ce pas la diligence de Lille? demande l'intéressant fugitif au conducteur. — Non, je vais à Rouen, répond celui-ci. — Vous reste-t-il une place? — Oui, sur l'impériale. Et voilà M. Bory qui se trouve en route pour Rouen, tandis que son valet de chambre, tombé entre les mains des gendarmes, est tourmenté pour déclarer en quel lieu a été se réfugier son maître, en abandonnant son dernier asile.

M. Bory descend à quelque distance de Rouen, se cache dans un bocage pour attendre que la nuit puisse lui prêter ses voiles, et, se glissant vers le théâtre à l'heure du spectacle, il s'informe de la demeure de la personne à laquelle il va confier sa vie. Son attente ne fut point trompée, il fut soigneusement caché pendant six mois, et soustrait à toutes les recherches. Il fallut pourtant se résoudre à quitter la patrie où trop de dangers menaçaient la tête du proscrit. Il se rend en Belgique; mais bientôt, chassé de ce pays hospi-

talier par la force des évènements, il a à choisir entre la Prusse ducale, la Bohême ou la Russie.

Mademoiselle Gros en est instruite, elle écrit alors à celui qu'elle a déjà sauvé : « Puisque vous n'êtes pas encore tranquille, vous devez avoir besoin de consolation ; je n'attendrai pas votre réponse, et le refus qu'elle pourrait contenir des offres que je vous fais. Je vends tout ce que je possède, je vous en apporte le produit, et, en vous rendant ainsi ce que je dois à vos conseils et à votre amitié, je me ferai jusqu'à votre servante pour adoucir la position où l'on vous a réduit ; après avoir si bien servi, vous devez avoir quelqu'un qui vous serve. »

En effet, tout fut sacrifié au malheur. Mademoiselle Gros s'attacha à la plus honorable infortune, sans que pendant cinq ans de persécutions son courage et sa patience se soient un instant démentis. On l'a vue déguisée tantôt en paysanne, tantôt en marchande, voyager à pied entre le Rhin et la France avec M. Bory, qui sous les mêmes déguisements échappait à toutes les polices.

D'autres fois, reprenant son personnage, mademoiselle Gros donnait des représentations dans les villes principales de la Belgique, et profitait de cette ostensibilité pour choisir un asile de repos. Enfin, entre autres circonstances, elle resta onze mois sans sortir d'un petit grenier où elle avait établi son proscrit, et, par un calcul de prudence fort juste, ce refuge était situé dans la maison même d'un agent qui avait montré le plus d'acharnement contre le fugitif,

M. Bory fut rendu, plus tard, à la patrie qu'il honorait et aux sciences qu'il cultivait avec succès, et mademoiselle Gros reprit le cours de ses études.

On sait que Talma, passant à Montpellier, fit élever à ses frais un monument à la fille d'Young.

Perlet, acteur du théâtre de S. A. R. Madame, duchesse de Berry, étant élève au Conservatoire, se retira généreusement d'un concours à la suite duquel il aurait obtenu le premier prix, pour le céder à un autre élève qui se trouvait par là exempté de la conscription.

En 1822, M. Menjaud, pensionnaire de la Comédie-Française, et actuellement sociétaire retiré, se trouvant sur le boulevard, fut imploré par une malheureuse mère de famille dont on entraînait le mari en prison pour dettes. Cette femme désolée sollicitait la pitié du comédien qu'elle connaissait à peine : M. Menjaud fait arrêter la voiture, répond pour le débiteur et le remet dans les bras de sa femme ; tous deux, les larmes aux yeux, le comblent de bénédictions.

Tous les faits que nous venons de citer, pris au hasard dans un très-grand nombre de belles actions des comédiens, n'ont pas besoin de commentaires, ils prouvent que les comédiens sont en général plus à même que les autres hommes de déployer le caractère de grandeur et de générosité dont le germe existe dans toutes les âmes; la noblesse de leur art, l'enthousiasmè qui doit l'accompagner en sont sans doute les premiers mobiles.

Les comédiens étrangers n'offrent pas moins d'exemples de beaux sentiments. Voici ce que dit le spirituel auteur de *Médiocre* et *Rampant* (et l'on arrive à tout) dans sa *Notice sur Iffland*, célèbre acteur allemand (1) : « Cet acteur se distingua par une bonne conduite, par des sentiments nobles et élevés, surtout par une bienveillante amitié pour ses camarades; elle n'était cependant pas sans préférence : Beck, Beil et Iffland étaient trois amis qui avaient embrassé ensemble l'état de comédien, et qui s'étaient promis de ne se point quitter. Sans doute, ils étaient devenus amis parce qu'ils avaient les mêmes goûts; mais leur amitié épurait, fortifiait leur passion pour le théâtre. Cette amitié est racontée de la manière la plus touchante dans les Mémoires d'Iffland : on aime à voir ces trois jeunes gens passer leur vie ensemble, étudier et se divertir ensemble, se donner réciproquement sur leur art les plus sévères et les plus sincères conseils; au moment où l'un des trois est attiré par les propositions que lui fait un autre théâtre, on aime à le voir jurer de nouveau de ne pas abandonner ses amis, et rompre l'engagement qu'il venait de souscrire, pour en contracter un beaucoup moins avantageux à Manhein. Cette tendre et honorable association ne fut interrompue que par la mort. »

Nous terminerons par ces dernières observations :

Les comédiens sont admis à posséder, à plaider et à témoigner comme les autres citoyens.

Ils paient leurs contributions au même tarif que les autres citoyens;

Ils satisfont à la conscription comme les autres citoyens;

Ils font le service de la garde nationale comme les autres citoyens;

Enfin ils sont admis dans les votes des assemblées publiques, aux mêmes conditions et avec les mêmes avantages que les autres citoyens;

Mais ils font plus que les autres citoyens : ils affectent

(1) Voyez la collection des *Mémoires dramatiques* publiée en 1824, chez Pourthieu.

une partie de la recette produite par leurs travaux aux soulagement des indigents; certes voilà bien des citoyens reçus et institués avec tous les caractères sacramentels de nos lois.

Bientôt une ville nouvelle sortira des cendres comme par enchantement, et si l'humanité a eu à souffrir d'un horrible malheur, il reste du moins une consolation, en pensant que chez les Français, la réparation d'un grand désastre est aussi prompte que le désastre même; eh! quels sont toujours les premiers réparateurs de ces désastres, quels sont toujours dans toute la France les premiers consolateurs des malheureuses victimes? des excommuniés!

Mais quelle réflexion douloureuse vient se mêler à tous ces actes de bienfaisance, lorsqu'il faut entendre après : Vous venez de remplir une des premières lois de l'Évangile, la première vertu du chrétien... Vous êtes damnés!!!

Quel triste, mais profond sujet de méditation!

Enfin, a-t-on vu jamais dans les annales criminelles, des comédiens condamnés à des peines afflictives ou infamantes? Non; mais ouvrons l'Histoire de France, et alors un affligeant parallèle prouvera que ce sont ceux-mêmes dont la conduite devrait être exempte de tous reproches et servir de modèle aux autres hommes, qui ont toujours donné l'exemple contraire. Eh bien! nous dirons donc aux comédiens : vous avez déjà anéanti un préjugé ridicule et stupide : qu'une noble persévérance, qu'une conduite toujours irréprochable et de plus en plus bienfaisante parviennent enfin à détruire les derniers vestiges d'un temps de barbarie; cette victoire est encore difficile, elle n'est pas impossible...

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

SUR

L'ART DU COMÉDIEN.

Voltaire dit que l'art du comédien est le plus beau et le plus difficile de tous les talents.

M. Lemazurier, jadis secrétaire du comité de la Comédie-Française, prétend, dans sa *Galerie historique des acteurs français*, que l'art du comédien n'est pas le plus difficile de tous les arts.

Louis Riccoboni dit que cet art, qui enchaîne tous nos sens, est un art presque divin.

Au résumé, l'art du comédien demande à la fois tous les talents extérieurs d'un grand orateur et tous ceux d'un grand peintre; mais malheureusement on choisit trop souvent l'état de comédien sans examen, on le suit sans travail, et l'on y persévère par habitude ou par nécessité.

Les Grecs et les Romains attachaient la plus grande importance à l'éducation physique et morale de leurs comédiens; le cours d'études des acteurs anciens commençait dès leur enfance et ne se terminait ordinairement qu'à trente ans.

« Je me suis toujours étonné, écrivait Voltaire à Dorat, qu'un art qui paraît si naturel fût si difficile. Il y a ce me semble dans Paris beaucoup plus de jeunes gens capables de faire des tragédies dignes d'être jouées, qu'il n'y a d'acteurs pour les jouer.

» J'en cherche la raison et je ne sais si elle n'est pas dans la ridicule infamie que des Welches ont voulu attacher à réciter ce qu'il est si glorieux de faire. »

Au reste la gloire la plus fragile est, sans contredit, celle dont la plupart des comédiens sont environnés. Sans les poètes qui les ont consacrés, beaucoup de noms fameux seraient perdus pour nous. Celui de Roscius, le plus ancien et le plus grand de tous, n'aurait point traversé tant de siècles, si César n'eût honoré ce comédien de son amitié, et si tout

autre que Cicéron eût été chargé de le défendre en jugement. Peut-être même Baron et mademoiselle Champmêlé seraient-ils oubliés, si Racine, Molière et Boileau n'eussent consigné leurs noms dans leurs pages immortelles. Ceux plus jeunes, mais non moins célèbres, des Lecouvreur, des Gaussin, des Dumesnil, des Clairon, doivent la plus grande partie de l'éclat dont ils brillent, à Voltaire. Ce dernier, donna des brevets d'immortalité à tous ses amis, ou couvrit de ridicule ceux qui eurent le malheur de lui déplaire. Les poètes qui vinrent après lui, trouvèrent sa méthode excellente pour se concilier la faveur des comédiens, qui, de leur côté, se firent amis de ceux qui les chantaient. Il se fit ainsi un échange de procédés qui contribua beaucoup à la fortune et à la réputation de certains auteurs. Cet innocent manège a cessé : depuis longtemps, les journaux seuls sont les dispensateurs de la renommée. On y entretient le public, jour par jour, des faits et gestes des acteurs; de sorte qu'il serait impossible à un poète ami, quelque envie qu'il en eût, de hasarder un quatrain. On se permet pourtant encore ces petites privautés à un début, et quelquefois à une rentrée; mais ce n'est que dans l'un ou l'autre cas. D'ailleurs, il faut en convenir, on n'est point aujourd'hui trop prodigue de louanges; on garde tout pour soi.

Quant à l'art du comédien, Lekain a dit, que l'âme en était la première partie;

L'intelligence la seconde;

La vérité et chaleur du débit la troisième;

La grâce et le dessin du corps la quatrième.

L'étude des originaux (modèles) dans la nature est la source la plus féconde pour le comédien, et c'est pourtant la plus négligée; mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans ses études. Et il arrive aussi quelquefois que des acteurs, destinés à se faire une réputation véritable, n'y parviennent cependant que sur la fin de leur carrière, parce que leur propre choix ou la force des circonstances les retient longtemps dans un emploi qui ne convient point au genre de leur talent; il faudrait donc s'essayer d'abord dans plusieurs genres, et se livrer ensuite à celui qui nous convient le mieux; car la nature distribue des talents particuliers à tous les hommes et même aux plus idiots.

La connaissance de la langue est une des plus importantes pour le comédien; c'est à la nature à donner les qualités extérieures, la figure, la voix, la sensibilité, le jugement, la

finesse; c'est à l'étude des grands maîtres, à la pratique du théâtre, au travail et à la réflexion à perfectionner les dons de la nature : malheureusement le plus grand effort du comédien ne va pas jusqu'à créer, mais à rendre plus sensibles les beautés de son modèle; son art peut en imposer sur les défauts, il ne peut rien contre l'absence des beautés. Voilà sans doute les bornes du pouvoir du comédien.

Celui qui est assez heureux pour être parfaitement d'accord avec lui-même, et dont *tout l'ensemble* contribue également à tout ce qu'il veut exprimer, sera un grand acteur.

Celui qui est né pour être comédien suit son impulsion : les plus fameux comédiens se sont formés eux-mêmes à l'école du temps et des revers; ils n'ont atteint les derniers degrés de l'art qu'après les plus pénibles, les plus longues et souvent les plus humiliantes épreuves. Quand on embrasse la profession de comédien par amour pour cet art, il faut faire abnégation d'une quantité de jouissances; on y travaille et on y apprend toujours, jusqu'à sa dernière heure. Une remarque d'ailleurs assez pénible, c'est qu'il faut au moins huit ou dix ans pour faire un comédien passable; on devrait sans cesse répéter cette vérité aux jeunes gens qui se présentent au Conservatoire, et l'on serait sûr alors d'avoir des comédiens dans ceux qui persisteraient, au lieu de faire presque toujours des routiniers.

Le comédien d'imitation fait tout passablement; il n'y a rien à reprendre ni à louer dans son jeu. Le comédien de nature, l'acteur de génie est quelquefois détestable, quelquefois excellent.

Le comédien sublime doit être observateur froid de la nature humaine, il rendra après, avec âme et énergie, ce qu'il aura observé en grand artiste.

Les médecins, les peintres, les musiciens et tous les artistes doivent être observateurs froids de la nature humaine.

Cette opinion a trouvé des contradicteurs (1); mais Raphaël ne fut-il pas froid observateur de la nature humaine, lorsqu'il crucifia lui-même un homme pour donner à sa tête du Christ expirant une expression plus déchirante de vérité?

Joseph Vernet ne fut-il pas froid observateur de la nature humaine lorsqu'il se fit attacher, pendant une tempête effrayante, au mât d'un vaisseau, afin d'examiner plus facilement et plus sûrement le tableau qu'il voulait en offrir?

Pline l'ancien ne fut-il pas aussi observateur froid de la

(1) Nous nous en occuperons plus longuement dans le cours du Manuel, à l'article *Observation*.

nature humaine lorsque, pour mieux contempler la nature, il s'élança, malgré les plus fortes remontrances, au milieu des laves du Vésuve, où il trouva la mort?

Le chirurgien célèbre qui fait une opération difficile et douloureuse d'où dépend souvent la vie de celui qu'il opère, ne doit-il pas encore être froid observateur de la nature humaine?

Enfin, l'anatomiste qui va dans un hôpital, et quelquefois jusque dans la fosse trier les morts pour chercher, par ses opérations, à surprendre le secret du Créateur, n'est-il pas encore froid observateur de la nature humaine?

Nous le répétons, le grand artiste doit observer froidement, pour rendre ensuite, avec une vérité parfaite, dans tous ses détails et sans rien oublier, le sujet de ses observations.

Comédien, Acteur. — Artiste.

On se sert indifféremment dans le monde des mots *comédien* et *acteur*; aux yeux du vulgaire, ces mots sont synonymes, mais la différence est grande entre eux dans l'art théâtral. L'acteur ne sait jouer que certains rôles; le comédien doit les jouer tous : c'est en ce sens-là qu'il y a parmi les savants, les beaux esprits, les habiles artistes, de très-bons acteurs en chaque genre, et point de comédien; il faut leur choisir le rôle qui leur est propre, si on veut qu'ils réussissent.

Le comédien, suivant J.-J. Rousseau, est celui qui oublie sa propre place à force de prendre celle d'autrui; il feint les passions qu'il n'a pas. Nous avons eu et nous avons aujourd'hui de grands acteurs, nous en aurons sans doute encore, mais nous n'avons point eu de grands comédiens, et c'est peut-être parce qu'on attache trop, en France, l'idée d'extraordinaire à la réunion de plusieurs talents dans le même homme; elle n'est si rare que parce qu'il y a un préjugé qui la fait regarder comme impossible.

Garrick, en Angleterre, était supérieur dans les rôles les plus opposés; il jouait, par exemple, *Orosmane* et *Crispin*, avec un égal succès. Lorsqu'un comédien a reçu de la nature le génie de son art, qu'il sent vivement qu'il a le talent de l'imitation, il peut sans doute exceller dans plusieurs genres.

Un proverbe dit : tous les comédiens ne sont pas au théâtre; il est juste, car souvent l'homme du grand monde est plus comédien que celui qui ne l'est qu'à certaines heures du jour :

Dans ce chaos d'un monde séducteur,
Tout est spectacle, et chacun est acteur.

A propos de ce proverbe, on sait que Dancourt, écrivain non moins original que fécond, était élève des Jésuites, qui, eux-mêmes, composaient et jouaient des comédies. Ce fut de leurs collèges que sortirent Corneille, Molière, Voltaire et Gresset. L'un d'eux, le père Delarue, crut devoir reprocher à Dancourt de s'être fait comédien : « Ma foi, mon père, répondit ce dernier, je ne vois pas que vous deviez tant blâmer l'état que j'ai pris : je suis comédien du roi, vous, vous êtes comédien du pape ; il n'y a pas tant de différence de votre état au mien. »

L'artiste est un homme qui, pratiquant un art libéral, y dévoue noblement son existence entière, y rapporte toutes ses pensées et tous ses travaux, sacrifie à la gloire qu'il a toujours devant les yeux, son repos et sa fortune, et à l'indépendance, principe des grandes pensées et des productions sublimes, les biens de convenance, mais jamais les obligations de la société ni les devoirs de famille.

Un artiste ne s'improvise pas comme un diplomate ou un fonctionnaire, qui souvent n'a jamais connu le premier mot de la chose qu'il est appelé à diriger ; si le premier, grâce à la faveur, peut passer à pieds joints sur tout ce qui constitue la science administrative, le second est obligé de connaître à fond les règles théoriques et pratiques de l'art ; il doit avoir demandé à des études profondes, surtout à des labeurs et à des veilles pénibles, toutes les ressources qu'il met en jeu pour arriver à impressionner la foule, à la captiver, souvent même à l'enthousiasmer durant des heures entières. C'est aussi pour cela que la noblesse du talent est la première de toutes, la seule qu'on ne puisse posséder par la faveur ou à l'aide de la fortune.

Le malheur des grands artistes, celui qui n'est connu que d'eux seuls, et dont ils ne se plaignent qu'entre eux, c'est de n'être pas assez sentis. Il y a bien un effet total qui constate le succès, et qui suffit à leur gloire en général ; mais ces détails de la perfection, mais cette foule de traits précieux, ou par tout ce qu'ils ont coûté, ou même souvent parce qu'ils n'ont rien coûté du tout, voilà ce dont quelques connaisseurs jouissent seuls et dans le secret, ce que les applaudissements publics ne disent pas, ce que l'envie dissimule toujours, ce que l'ignorance ne peut jamais entendre, et ce qui, s'il était bien connu, serait la véritable récompense des vrais talents.

Il n'y a point d'artiste à qui la perfection doive paraître plus importante et plus intéressante qu'au comédien, parce

qu'aucun ne jouit du suffrage du public d'une manière plus prompte, plus immédiate, et avec un éclat plus flatteur.

M. de Martignac, dans un de ses discours à la chambre des députés, le 8 juin 1824, a dit que Napoléon Ier était un grand artiste en fait de pouvoir.

DES PRINCIPES.

Maximes fondamentales; premières vérités.

« Tous les ouvrages de l'art, dit Montesquieu, ont des principes généraux qui sont des guides qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais comme les lois sont toujours justes dans leur être général, et souvent injustes dans l'application, de même les règles toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir quelquefois fausses dans l'hypothèse. Quoique tout effet dépende d'une cause générale, il s'y mêle tant d'autres causes particulières que chaque effet a, en quelque façon, une cause à part. Ainsi l'art donne les règles, et le goût les exceptions (1); le goût nous découvre en quelles occasions l'art doit soumettre, et en quelles occasions l'art doit être soumis. »

Malheureusement, dans toutes nos sciences et dans tous nos arts, depuis la théologie jusqu'à l'art du plus simple des artisans, on suit toujours les anciennes routes, on ne fait que répéter et imiter; presque jamais on ne remonte aux sources pour partir de là à nouveaux frais, et sans se mettre en peine des préjugés reçus. De cette manière, on retombe continuellement dans les mêmes défauts, et l'on ne sort jamais des entraves que l'on s'est données à soi-même.

Il faut qu'un artiste voie par lui-même, qu'il observe la nature en grand et en petit, comme si *personne ne l'avait étudiée avant lui, et ne devait l'étudier après lui*; sans cette attention, il brillera et s'éclipsera comme un météore, et sa réputation ne sera fondée que sur l'ignorance de son siècle.

Toutes les sciences, tous les arts ont leurs coins *obscurs*, ce sont eux qui devraient surtout exercer la sagacité des observateurs. Il faudrait donc avoir une histoire bien faite de chaque science et de chaque art, avec une table exacte de ce qu'on sait, de ce qu'on sait mal, et de ce qu'on ignore; on y trouverait la notice de ce qu'il faut étudier, et l'on y apprendrait la méthode qu'il faut suivre pour étudier utilement (2).

(1) *Herder* disait en parlant de Voltaire, que presque tout ce qu'il y a de remarquable dans ce monde est produit par des exceptions.

(2) Nous essaierons plus tard d'offrir au public cette histoire, mais seulement en tant

On croit généralement, ainsi qu'on le dit, article *Observation*, que ce qui s'exécute d'après les règles doit être maniéré ; mais il faut se pénétrer que la règle qui s'offrait d'abord avec clarté à l'esprit, se transformera d'elle-même par un *exercice continuel*, en idée, et se confondra avec le sentiment qui, au besoin, se présentera avec plus de promptitude et de facilité.

La méthode la plus vraie et la plus sûre, suivant *Gessner*, est de travailler alternativement d'après les œuvres des grands maîtres et d'après la nature, et d'apprendre ainsi à comparer la plus belle expression de l'art avec la nature même, et les beautés de la nature avec les ressources de l'art.

Quel sera donc le sort de ceux qui ne joindront pas un travail obstiné à la méditation! Il faut qu'ils renoncent à la récompense qui n'est due qu'aux âmes actives et sensibles.

Un des premiers principes dans l'art du théâtre, c'est de ne jamais quitter une étude particulière commencée, sans l'avoir achevée.

Il ne faut pas se lasser de répéter et d'essayer; on finit toujours par réussir à faire ou à trouver ce qu'on cherchait. (Voyez *Travail.*)

Rien ne rappelle tant les principes que la nécessité d'en disserter, et ce devrait être l'occupation la plus sérieuse de tous ceux que la nature a fait naître pour le barreau, la chaire ou le théâtre.

Lorsque le comédien s'expose au public, il doit se pénétrer de cet important principe, source des plus beaux succès : *La vérité seule peut former le comédien; beaucoup d'acteurs devenus célebres n'ont dû leur talent et leur réputation qu'à une critique très-sévère, mais en même temps très-juste.*

Au théâtre, les premiers principes à étudier consistent :

1° Dans la prononciation;
2° L'art de savoir respirer à propos;
3° La tenue sur le théâtre;
4° L'entrée et la sortie de la scène.

Et ce sont souvent les dernières choses qu'un acteur apprend. Il veut de suite viser aux grands effets; il agit alors sans principes.

Mais ce n'est point assez d'avoir sans cesse sous les yeux la nature et les excellents ouvrages des grands maîtres, lisez encore l'histoire de l'art et celle des artistes. Cette lecture étend le cercle des connaissances; elle porte ceux qui les

qu'elle concernera l'art du comédien. C'est un travail dont nous nous occupons depuis très-longtemps, et dont nous ne donnons aujourd'hui que l'abrégé.

exercent à s'occuper plus fortement de ce qui doit être leur objet principal. C'est un moyen de nourrir l'imagination et d'élever le génie. Il faut aussi lire les bons poètes. Quels secours peuvent être plus utiles pour épurer le goût, exalter les idées et féconder l'imagination!

En principes généraux dans les études :

La *mémoire* s'occupe des signes arbitraires; de la combinaison répétée des signes déjà précédemment combinés.

L'*imagination* s'attache aux images, aux contours, au coloris, à la composition, aux attitudes.

Le *jugement* recherche la signification des signes, d'abord individuellement, et ensuite dans leurs différentes liaisons.

Le *goût* discerne le beau et le laid, les accords et les dissonnances, dans les objets qui frappent les sens.

La *raison* démêle les cohérences et les incohérences, en remontant aux causes des effets.

La *sagesse* juge des conséquences, de ce qui est bien ou mal combiné.

L'*esprit* aperçoit et fait ressortir des ressemblances entre des choses disparates, et en rapprochant les objets, il détermine, par des comparaisons saillantes, les convenances et les disconvenances.

Le mot suivant, du Grand Condé, vient à l'appui de l'opinion de Montesquieu, relative aux règles, opinion que nous avons rapportée au commencement de cet article.

L'abbé d'Aubignac composa jadis une *Pratique du théâtre*, où il donne les principes les plus sûrs et les règles les plus infaillibles pour ourdir une intrigue et ménager un dénoûment; il fit une pièce conforme à sa méthode; personne ne lui a jamais contesté l'excellence de ses préceptes, mais personne aussi ne se souvient de sa *Zénobie* qui tomba tout à plat. Le Grand Condé, qui comptait vraisemblablement le style pour quelque chose, dit avec autant d'esprit que de justesse : « Je sais bon gré à l'abbé d'Aubignac d'avoir fidèlement observé les règles, mais je ne pardonne pas aux règles d'avoir fait faire à l'abbé d'Aubignac une aussi mauvaise tragédie. »

BEAUX-ARTS.

Les arts sont les résultats des rapports découverts dans les êtres naturels, s'appliquant le plus convenablement possible à tout ce qui peut procurer du plaisir ou de l'utilité.

Le but des arts est rempli quand, par une imitation exacte de la nature, on a ému l'âme et flatté les sens, ou quand on

a soulagé l'homme dans ses travaux et satisfait à ses besoins.

L'utilité des beaux-arts est de fortifier l'esprit national; malheur donc à l'artiste qui dans son art ne voit qu'une convention entre des hommes.

Le goût, qui crée et perfectionne les beaux-arts, est cette faculté de l'âme exercée par l'étude de la nature. Les beaux-arts n'atteignent leur but que lorsqu'ils représentent la nature elle-même avec toutes ses nuances.

Dans l'art du comédien, il y a deux parties : *imitation* et *inspiration*.

Celui qui possédera au dernier degré une de ces deux qualités, peut être grand acteur; il sera *sublime* s'il peut les réunir.

On ne peut douter que les beaux-arts ne soient susceptibles encore de perfection; il y a des défauts dans les ouvrages les plus parfaits.

PREMIERS PRINCIPES DE L'ART DU COMÉDIEN.

VOIX.

Son qui sort de la bouche de l'homme.

Il est produit par l'air chassé des poumons, et modifié par l'articulation.

La formation de la voix humaine, avec toutes les variations que l'on remarque dans la parole et dans la musique, est un objet bien digne de notre curiosité et de nos recherches, et le mécanisme ou l'organisation des parties qui produisent cet effet est une chose des plus étonnantes.

Mécanisme et organes de la voix.

Les organes de la voix sont : les poumons, la glotte, l'épiglotte, le larynx, la trachée, la luette, la bouche, la langue, les lèvres, l'œsophage.

Poumons.

C'est une partie du corps humain qui est composée de vaisseaux et de vésicules membraneuses, et qui sert pour la respiration.

Les poumons sont divisés en deux gros *lobes* par le médiastin, et chacun de ces lobes en d'autres moindres.

Lorsque ces gros lobes sont gonflés, le poumon de l'homme ressemble assez à celui de différents animaux qui sont exposés dans les boucheries.

Le poumon est une partie extrêmement délicate.

Lobe, chez les anatomistes, se dit de chacune des parties qui composent les poumons.

Cette séparation du lobe sert à la dilatation du poumon; par ce moyen, il reçoit une plus grande quantité d'air, d'où il arrive qu'il n'est pas trop pressé lorsque le dos est courbé.

C'est pour cela que les animaux, qui ont toujours le dos penché vers la terre, ont le poumon composé de plus de lobes que celui de l'homme.

L'air qui sort des poumons est la matière de la voix. Lorsque la poitrine s'élève par l'action de certains muscles, l'air extérieur entre dans les vésicules des poumons, comme il entre dans une pompe dont on élève le piston. Le mouvement par lequel les poumons reçoivent l'air, est ce qu'on appelle inspiration; quand la poitrine s'affaisse, l'air sort des poumons, c'est ce qu'on nomme aspiration.

Le mot de *respiration* comprend l'un et l'autre de ces mouvements; ils en sont les deux espèces. (Voyez *Respiration.*)

Pour fortifier les poumons, il faut courir beaucoup, les exercer, les forcer, lire longtemps sans respirer; mais en observant toujours de graduer les exercices.

Glotte.

La *glotte* est une petite fente ovale entre deux membranes semi-circulaires, étendues horizontalement du côté intérieur du larynx, lesquelles membranes laissent ordinairement entre elles un intervalle plus ou moins spacieux qu'elles peuvent cependant fermer tout-à-fait.

La glotte a la forme d'une languette; les Grecs l'appelaient *glotta*, et les Latins *longula*.

Son ouverture est ovale, sa longueur est depuis 9 jusqu'à 18 millimètres, sa largeur ne va guère qu'à 2 millimètres dans les voix de basse-taille. Plus elle est resserrée, plus les sons deviennent aigus, et plus elle est ouverte, plus le son est grave et se porte loin.

La glotte a la faculté de se resserrer ou de se dilater, par le moyen des petits muscles dont elle est garnie.

Les différents tons ou accents dépendent uniquement de l'ouverture plus ou moins grande de la glotte.

M. Ferrein, célèbre anatomiste, a observé à chaque lèvre de la glotte une espèce de ruban large de 2 millimètres, tendu horizontalement; il s'assura que l'élargissement ou le resserrement de la glotte, de même que la quantité de l'air qui est poussé, ne change pas le ton, mais change seulement son in-

tensité; il aperçut ensuite les rubans tendineux attachés par les deux bouts qui bordent la glotte, et il vit que ces rubans, comme des cordes sonores pincées par un archet, variaient leurs tons suivant les circonstances; pour le prouver, il montra sous la loupe le frémissement de ces rubans, en faisant résonner le larynx de diverses manières; après cela il serra, avec des pincettes, les rubans tendineux, mais les vibrations qu'elles produisirent cessèrent en même temps; il fixa ensuite de cette manière la moitié ou le tiers de ces rubans, et la portion libre donnait l'octave ou la quinte du son qu'on pouvait attendre; il eut l'adresse de saisir parfaitement le milieu de ces rubans, et il fit entendre l'octave aiguë du son produit par le ruban entier; chaque ruban fit naître séparément le même effet; mais le son est plus fort quand ils résonnent ensemble; si on les pince différemment, et si on les fait résonner en même temps, alors on entend les deux sons; enfin si l'on détache les parties qui pourraient avoir quelque part au son de la voix, si on laisse les rubans seuls attachés par leurs extrémités aux cartilages du larynx, et un seul à la membrane qui tapisse la voûte de cet organe, les rubans rendent encore le même son, avec le même degré de force; mais il y a plus encore, si on sépare entièrement un des rubans dans toute sa longueur, de manière qu'il ne soit plus attaché que par ses deux bouts, comme les cordes des instruments de musique, la totalité des rubans, ou les parties, résonnent encore comme auparavant et rendent les mêmes tons. Ces cordes vocales sont semblables à celles du clavecin, le vent les pince, la glotte en fait l'intervalle; le mouvement des rubans en avant ou en arrière, varie les tons en les allongeant ou en les accourcissant; c'est pour cela que l'allongement ou l'accourcissement de ces rubans, opérés avec des pinces sur le larynx des cadavres, forme tous les sons, tous les cris des hommes et des animaux, dont on met le larynx en expérience.

Epiglotte.

La glotte est couverte et défendue par un cartilage doux et mince qu'on appelle épiglotte; c'est une espèce de soupape qui, dans le temps du passage des aliments, couvre la glotte, ce qui les empêche d'entrer dans la trachée-artère.

Larynx.

Tête ou partie supérieure de la trachée-artère; il est situé au-dessous de la racine de la langue et devant le pharynx; il donne passage à l'air que nous respirons.

Le larynx est un des organes de la respiration et le principal instrument de la voix; il est d'un différent diamètre, suivant les différents âges.

Dans les hommes il est plus grand que dans les femmes; c'est pourquoi la voix des hommes est plus grave que celle des femmes.

Le larynx se meut dans le temps de la déglutition; lorsque l'œsophage s'abaisse pour recevoir les aliments, le larynx s'élève pour les comprimer et les faire descendre plus aisément.

Trachée-Artère.

La trachée-artère est le tube qui reçoit l'air extérieur, le porte aux poumons, et reporte l'air des poumons au dehors de la poitrine; elle se divise en deux branches, qui se joignent à chaque poumon, où elles se mêlent avec eux par une infinité de petits nerfs. De la poitrine à la base de la langue, elle est en un tuyau seul, dont la partie supérieure est le larynx.

Bouche.

Est une partie du visage composée des lèvres, des gencives, du dedans des joues, du palais et des dents.

La bouche modifiée augmente ou diminue le son, selon les proportions qu'elle observe en se raccourcissant.

La concavité de la bouche, en s'allongeant pour les tons graves et en se raccourcissant pour les tons aigus, peut contribuer à la formation de la voix.

Il faut plus d'air pour former un ton grave que pour former un ton aigu. (Voyez *Respiration.*)

Langue.

La pointe de la langue prend quelquefois part à la formation des tons; car, lorsqu'ils se suivent de bien près, la glotte labiale n'étant pas assez déliée pour prendre différents diamètres si promptement, la pointe de la langue vient se présenter en dedans à cette ouverture, et par un mouvement très-preste, la retient autant qu'il le faut, ou la laisse agir libre, un instant, pour revenir aussitôt la retenir encore.

Luette.

A la partie postérieure du palais, et perpendiculairement sur la glotte, pend un corps rond, mou et uni et qui est formé par la duplicature de la membrane du palais; il se nomme la luette; il est mû par deux muscles.

Lèvres.

Le bord ou la partie extérieure de la bouche, ou cette extrémité musculeuse qui ferme et ouvre la bouche tant supérieurement qu'inférieurement.

Les muscles propres aux lèvres sont au nombre de douze paires, six incisifs, deux canins, quatre zygômatiques, deux rieurs, deux triangulaires, deux buccinateurs, et un impair, le carré de la lèvre supérieure.

Les lèvres et la langue donnent la *forme* aux accents de la voix et aux syllabes dont la parole est composée.

Il est à remarquer que, pour être supérieur sur la flûte, il faut ordinairement avoir des lèvres fines et déliées.

Œsophage.

Le peuple croit que le gosier sert de passage à l'air et aux aliments; mais l'anatomie nous apprend qu'au fond de la bouche commencent deux tuyaux ou conduits différents entourés d'une tunique commune.

L'un est appelé œsophage, c'est-à-dire porte-manger; c'est par où les aliments passent de la bouche dans l'estomac; c'est le gosier.

L'autre conduit est situé à la partie antérieure du col. C'est le canal par où l'air extérieur entre dans les poumons; on l'appelle trachée-artère; trachée, c'est-à-dire rude, à cause de ses cartilages, *artère* d'un mot grec qui signifie *réceptacle*, parce qu'en effet ce conduit reçoit et fournit l'air qui fait la voix.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LE MÉCANISME DE LA VOIX.

Le grand canal de la trachée qui est terminé en haut par la glotte, ressemble si bien à une flûte, que les anciens ne doutaient point que la trachée ne contribuât autant à former la voix que le corps de la flûte contribue à former le son de cet instrument.

Galien lui-même tomba à cet égard dans une espèce d'erreur : il s'aperçut à la vérité que la glotte est le principal organe de la voix; mais en même temps il attribua à la trachée-artère une part considérable dans la production du son.

Mais M. Dodart a fait remarquer que nous ne parlons, ni ne chantons en respirant ou en attirant l'air, mais en soufflant ou en expulsant l'air que nous avons respiré, et que cet air en sortant de nos poumons passe toujours par des vésicules qui s'élargissent à mesure qu'elles s'éloignent de ces

vaisseaux et par la trachée même, qui est le plus large canal de tous; de sorte que l'air trouvant plus de liberté et d'aisance à mesure qu'il monte le long de tous ces passages, et dans la trachée plus que partout ailleurs, il ne peut donc jamais être comprimé dans ce canal avec autant de violence, ni acquérir là autant de vitesse qu'il en faut pour la production du son; mais comme l'ouverture de la glotte est fort étroite en comparaison de la largeur de la trachée, l'air ne peut pas sortir de la trachée par la glotte, sans être violemment comprimé et sans acquérir un degré considérable de vitesse; l'air ainsi comprimé et poussé, communique en passant une agitation forte, vive, aux particules des deux lèvres de la glotte, leur donne une espèce de secousse et leur fait faire des vibrations qui frappent l'air à mesure qu'il passe et forme le son.

Ce son ainsi formé passe dans la cavité de la bouche et des narines, où il est réfléchi et où il résonne; c'est de cette résonnance que dépend entièrement le charme de la voix. Aussi l'usage du tabac gâte la voix.

Cette résonnance dans la cavité de la bouche ne consiste point dans la simple réflexion comme celle d'une voûte; mais elle est proportionnée aux tons du son que la glotte envoie dans la bouche; c'est pour cela que cette cavité s'allonge ou se raccourcit à mesure que l'on forme les tons plus graves ou plus aigus.

Pour que la voix se forme aisément, il faut : 1° de la souplesse dans les muscles qui ouvrent et resserrent la glotte; 2° que les ligaments qui unissent les pièces du larynx obéissent facilement; 3° une liqueur qui humecte *continuellement* le larynx; peut être quelque suc huileux de la glande tyroïde exprimé par les muscles qu'on nomme sternotyroïdiens, contribue-t-il à rendre la surface interne du larynx glissante et par conséquent plus propre à former la voix; 4° il faut que le nez ne soit pas bouché; 5° il faut que le thorax puisse avoir une dilatation considérable, car si les poumons ne peuvent pas bien s'étendre, il faudra reprendre haleine à chaque instant.

DÉCOMPOSITION DE LA VOIX HUMAINE.

La déclamation théâtrale étant une imitation de la déclamation naturelle, on se contentera de définir seulement celle-ci :

C'est une affection ou modification que la voix reçoit lorsque nous sommes émus de quelque passion, et qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent. de la même manière

que la disposition des traits de notre visage l'annonce à ceux qui nous regardent.

Cette expression de nos sentiments est de toutes les langues, et pour tâcher d'en connaître la nature, il faut décomposer la voix humaine et la considérer sous divers aspects :

1° Comme un *simple son*, tel que le cri des enfants;

2° Comme un *son articulé*, tel qu'il est dans la parole;

3° Dans le *chant*, qui ajoute à la parole la modulation et la vérité des tons;

4° Dans la *déclamation* qui paraît dépendre d'une nouvelle modification dans le son et dans la substance même de la voix, modification différente de celle du chant et de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une et à l'autre, ou en être retranchée.

La voix considérée comme un son simple est produite par l'air chassé des poumons, qui sort du larynx par la fente de la glotte, et il est encore augmenté par les vibrations des fibres qui tapissent l'intérieur de la bouche et le canal du nez.

La voix qui ne serait qu'un simple cri, reçoit en sortant de la bouche deux espèces de modifications qui la rendent articulée et font ce qu'on nomme la parole.

Les modifications de la première espèce produisent les voyelles, qui dans la prononciation dépendent d'une disposition fixe et permanente de la langue, des lèvres et des dents; ces organes modifient par leur position l'air sonore qui sort de la bouche, et sans diminuer sa vitesse, changent la nature du son.

Comme cette situation des organes de la bouche propre à former les voyelles est permanente, les sons voyelles sont susceptibles d'une durée plus ou moins longue, et peuvent recevoir tous les degrés d'élévation ou d'abaissement possibles; ils sont même les seuls qui les reçoivent, et toutes les variétés, soit d'accents, soit dans la prononciation simple, soit d'intonation musicale dans le chant, ne peuvent tomber que sur les voyelles.

Les modifications de la deuxième espèce sont celles que reçoivent les voyelles par ce mouvement subit et instantané des organes mobiles de la voix, c'est-à-dire de la langue vers le palais ou vers les dents, et par celui des lèvres.

Ces mouvements produisent les consonnes qui ne sont que de simples modifications des voyelles, et toujours en les précédant.

C'est l'assemblage des voyelles et des consonnes mêlées,

suivant un certain ordre, qui constitue la parole ou la voix articulée.

La déclamation, comme nous l'avons déjà dit, est une affection ou modification qui arrive à notre voix, lorsque passant d'un état tranquille à un état agité, notre âme est émue par quelque passion ou par quelque sentiment vif.

Ces changements de la voix sont involontaires, c'est-à-dire qu'ils accompagnent nécessairement les émotions naturelles, et celles que nous venons à nous procurer par l'art, en nous pénétrant d'une situation par la force du raisonnement seul.

La question se réduit donc maintenant à savoir :

1° Si ces changements de voix expressifs des passions consistent seulement dans les différents degrés d'élévation et d'abaissement de la voix, et si, en passant d'un ton à un autre, elle marche par une progression successive, et continue comme dans les accents ou intonations prosodiques du discours ordinaire, ou si elle marche par sauts comme dans le chant.

2° S'il serait possible d'exprimer par des signes, ou notes, ces changements expressifs des passions.

L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la déclamation suppose que ces inflexions sont du genre des intonations musicales, dans lesquelles la voix procède dans des intervalles harmoniques, et qu'il est très-possible de les exprimer par les notes ordinaires de la musique, dont il faudrait tout au plus changer la valeur, mais dont on conserverait la proportion et le rapport.

C'est le sentiment de l'abbé Dubos qui a traité cette question avec plus d'étendue que de précision. Il suppose que la déclamation naturelle a des tons fixes et suit une marche déterminée.

Avant M. Dodart on n'avait jamais pensé au mouvement du larynx dans le chant, à cette ondulation du corps même de la voix ; la découverte que M. Ferrein a faite depuis de rubans membraneux dans la production du son et des tons, fait voir qu'il reste *des choses à prouver sur les sujets qui semblent épuisés.*

La déclamation, sous le rapport de la voix seulement, est une modification de la voix distincte du son simple de la parole et du chant; ces différentes modifications se réunissent sans s'altérer.

La seconde question est celle de savoir s'il serait possible d'exprimer par des signes ou notes ces inflexions expressives des passions.

Quand on supposerait avec l'abbé Dubos que ces inflexions consistent dans les différents degrés d'élévation et d'abaissement de la voix, dans son renflement et sa diminution, dans sa rapidité et sa lenteur, enfin, dans les repos placés entre les membres des phrases, on ne pourrait pas encore se servir de notes musicales.

Il reste une question de fait à examiner, savoir si les anciens ont eu des notes pour leur déclamation.

Aristoxène dit qu'il y a un chant du discours qui naît de la différence des accents.

Denys d'Halycarnasse nous apprend que chez les Grecs, l'élévation de la voix dans l'accent aigu et son abaissement dans le grave étaient d'une quinte entière, et que dans l'accent circonflexe, composé des deux autres, la voix parcourait deux fois la même quinte en montant et en descendant sur la même syllabe.

Comme il n'y avait dans la langue grecque aucun mot qui n'eût son accent, ces élévations et ces abaissements continuels d'une quinte devaient rendre cette prononciation assez chantante. Les Latins (Cic. orát. 57, Quint. 1. 9) avaient, ainsi que les Grecs, les accents aigus, graves et circonflexes, et ils y joignaient encore d'autres signes propres à marquer les longues, les brèves, les repos, les suspensions, l'accélération, etc. Ce sont ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des siècles postérieurs, qu'on a prises pour celles de la déclamation.

La parole s'écrit, le chant se note; mais la déclamation expressive de l'âme ne se prescrit point; nous n'y sommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les passions qui nous agitent. Les acteurs ne mettent de vérité dans leur jeu qu'autant qu'ils excitent en nous une partie de ces émotions.

Ce serait un recueil bien intéressant que celui des particularités et des principaux traits qui ont distingué la voix des orateurs et des comédiens les plus célèbres, et qui paraissent offrir des rapports plus ou moins marqués avec le caractère physique et moral de chacun d'eux.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

Il est essentiel de prendre sa voix dans le *medium*, c'est-à-dire le milieu, dans les sons compris entre les plus bas et les plus élevés; en un mot, de parler sa voix, parce qu'on ne prononce jamais bien, on n'articule jamais avec l'étendue et la rondeur nécessaires; on n'est jamais maître de soi, ni de ses intonations, que quand on a de la force. Or, on n'a de la

force que lorsqu'on n'est point gêné. Si vous êtes gêné, vous enflez votre voix, vous la forcez, vous vous faites une voix factice; dès lors plus de sensibilité, plus d'intonations, plus de vérité; vous perdez l'accent de l'âme qui peut seul émouvoir le spectateur.

Ne pas élever, mais appuyer sa voix.

Il faut soutenir sa voix à la fin des phrases; si on la laisse tomber en approchant du repos, ce défaut fait souvent perdre le sens de toute la période, et n'obligeât-il qu'à en deviner la fin, il ne fatiguerait pas moins l'auditeur.

Il en est de la voix comme d'un instrument dont le travail et l'exercice peuvent seuls enseigner à tirer tout le parti possible.

Il est essentiel d'exercer sa voix dans un endroit assez vaste, pour que le son ne rentre pas dans la poitrine, ce qui fait perdre la respiration, et peut altérer à la longue la qualité de la voix.

La voix de Lekain était d'abord glapissante; à force de travail et d'imitation, il la rendit si flexible, qu'aucun ton ne lui était étranger.

En principe général, il faut toujours tirer sa voix de la poitrine.

La poitrine doit être le *moteur* de la voix, la bouche l'*exécuteur*, le *gosier* doit être nul dans l'action, et ne doit servir que de passage aux sons.

Les cas dans lesquels on est obligé d'entrer dans de grandes fureurs ou imprécations, etc., font exception; car alors une voix déchirée peut produire un grand effet.

La voix bornée, faible et obscure peut, par le moyen d'un exercice long et constant, acquérir de l'étendue, de la force et de la clarté, moyennant qu'on observe, dans le cours de cet exercice, de ne jamais la forcer.

Il faut s'étudier à donner de la rondeur à sa voix.

La voix étouffée et la déclamation triste s'opposent au vrai.

Pour n'être point embarrassé du dernier mot d'une phrase, *appuyez* sur le mot qui précède.

Il est bon d'avoir habituellement dans sa tête et dans sa mémoire les voix qui nous plaisent le plus, et qui sont les plus analogues à notre manière.

Mademoiselle *Clairon* prenait sa voix dans le milieu, tantôt doucement, tantôt avec force, et toujours de manière à la diriger à son gré; surtout elle la modérait souvent, ce qui faisait beaucoup briller le moindre éclat qu'elle venait à lui donner. Elle allait lentement, ce qui contribue en même

temps à fournir à l'esprit les idées, la grâce, la pureté et la noblesse du style.

L'avocat Linguet ne pouvait composer que pendant les deux nuits qui précédaient le jour où il devait parler; cette fermentation remuait ses idées, et en s'échauffant ainsi, *sa voix y gagnait.*

Cette méthode pourrait convenir plutôt à quelques orateurs, qu'à un comédien qui paraît très-souvent en public; mais dans une grande occasion il pourrait en faire l'essai.

Selon le caractère ou l'état de son personnage, le comédien doit avoir une voix douce, forte, majestueuse, pathétique, imposante, faible, grêle, aigüe, aigre, haute, basse, plaintive, mourante, cassée, usée, éteinte, enrouée, harmonieuse, sonore, bonne, belle, rude, articulée, inarticulée, discordante, flûtée, sourde, pleine, caverneuse, sépulcrale, fraîche, commune, familière, flexible, entrecoupée, grande, nette, juste, emphatique, etc.

La voix, ainsi que le visage, a une physionomie en mouvement et une physionomie en repos, des signes pour l'émotion et des caractères pour le sentiment.

Le rapport de la voix avec le caractère est un des plus sensibles; les organes de la respiration et ceux de la reproduction étant liés par une étroite sympathie, il est évident que l'état intérieur et profond des uns doit arriver aux autres, comme d'un foyer plus ou moins actif.

Les beaux effets de voix dépendent évidemment de la réaction des organes reproducteurs sur la respiration, pendant le temps de chaleur et d'exaltation des organes.

Il y a des voix que l'art ne peut jamais former à l'expression du sentiment, qui sont toujours aigres, mordantes, ironiques. Une actrice célèbre présentait cette disposition: son organe exercé, agréable, avait toutes les touches, toutes les cordes, excepté celles de la véritable sensibilité; c'était mademoiselle Raucourt.

Ce qui constitue la perfection de tout instrument quel qu'il soit, qui est fait pour l'oreille, tel que la voix, le langage, les instruments de musique, c'est la réunion de la *douceur* et de la *force* dans une proportion suffisante; ce sont les voyelles qui font la douceur des langues, ce sont les consonnes qui en font la force.

Les différentes articulations de voix, dit Cicéron, sont à l'éloquence ce que les ombres sont à la peinture. Cet orateur qui tenait des Grecs ce principe, nous apprend qu'ils étaient extrêmement jaloux de la gloire de bien parler, et qu'ils prenaient des précautions infinies pour se former la voix.

Avant que de paraître en public, les orateurs déclamaient *assis* pendant *plusieurs années*. Au moment de prononcer quelque chose, ils développaient méthodiquement leur voix en la faisant sortir peu à peu, en lui donnant l'essor comme par degrés ; ils se tenaient même *couchés* durant cet exercice. Quand la voix était sortie, restant toujours dans la même posture, ils en repliaient, pour ainsi dire, les organes, en respirant sur le ton le plus haut où ils fussent montés en déclamant, et ainsi successivement sur tous les autres tons, jusqu'à ce qu'ils fussent enfin parvenus au ton le plus bas, d'où ils étaient partis.

Les orateurs romains flattaient l'auditeur par l'éclat de leur voix, par leur gestes pleins d'art, et par l'air majestueux de leur extérieur. On leur faisait souvent grâce de la solidité des raisons en faveur des agréments du débit; ils parlaient aux yeux, et la raison ébranlée cédait quelquefois à leurs efforts.

L'acteur tragique doit avoir la voix forte, majestueuse et pathétique elle doit maîtriser l'attention et imprimer le respect.

Chez les acteurs de l'antiquité, l'art de former et de renforcer leur organe, était poussé en quelque sorte jusqu'au scrupule de la superstition; et l'art de l'entretenir et de le soigner était devenu une branche de la science curative. *Pline*, dans son histoire naturelle, fait mention d'une vingtaine de plantes connues comme des spécifiques pour y réussir.

L'empereur Néron fut l'inventeur d'un nouveau procédé pour ajouter au volume de la voix un degré de force qu'elle acquiert encore de plus en déclamant aussi haut que possible, avec une plaque de plomb sur la poitrine; outre cela, Néron employait pour ménager sa voix certaines drogues en quantité.

Ce n'est point la force de la voix qui fait le *cri*, c'est la façon de porter le son, et surtout la fréquente rechute aux intervalles de même espèce.

La voix de Lekain était une taille un peu *voilée*, et c'est peut-être la voix la plus favorable au genre tragique, non pas en chantant, mais en déclamant; elle est plus aisée à attendrir qu'une voix sonore et timbrée (1) surtout si on connaît l'art de soutenir ses finales, et d'empêcher que les grandes explosions ne vous arrachent une espèce de sifflement désagréable à l'oreille.

(1) Il faudrait réunir les deux genres, pour se servir de chacun d'eux, suivant les cas.

Larive avait un concordant fort beau et bien timbré, mais il n'est pas parvenu à s'en rendre entièrement le maître.

La voix de mademoiselle Gaussin, si tendre, si délicieuse, si pénétrante, était aussi un peu voilée.

Les charmes de la voix peuvent tenir lieu de plusieurs avantages.

Les acteurs qui, dans la comédie, représentent des personnes de condition, n'ont pas besoin d'une voix majestueuse; mais on veut qu'ils l'aient noble.

Un parler gracieux agit directement sur le cœur.

La voix étant forcée ou trop tendue, on n'a que deux moyens d'exécution: toujours même inflexion et même force; on n'a qu'un cri et point de variété. Il faut tendre et détendre sa voix à volonté.

La corde sonne selon qu'elle est touchée.

Quand vous avez à prononcer une période qui désire une grande contention ou élévation de voix, vous devez modérer et ménager votre voix en celles qui précèdent; Roscius et Æsopus, les meilleurs acteurs qu'aient eu les Romains, en agissaient ainsi. En étudiant et travaillant sa voix, il ne faut pas s'occuper d'un vain son, mais de tout ce qui peut donner de l'Ame à ce son.

Quand on n'est pas maître de sa voix, qu'on s'emporte, la voix monte toujours, car elle est toujours plus disposée à monter qu'à descendre; on recommence plus haut, qu'on a déjà commencé l'autre phrase, et l'on n'a plus assez de moyens pour finir sur le même ton.

Une voix basse, bien entendue, produit beaucoup d'effet, témoin Talma, quand il prononçait ce vers du rôle d'Egiste dans l'Agamemnon de M. Lemercier (act. 4, sc. 1re) :

. . . Songe à nos dangers, à notre amour; Adieu!

Mademoiselle Vestris avait la voix très-agréable en chambre, mais elle ne l'avait pas assez forte sur le théâtre.

Les grands coups que peuvent frapper un orateur, un acteur, une actrice, dépendent absolument de la force de la voix et de la beauté de l'organe; c'est cette voix pleine et sonore qui a fait particulièrement la réputation de mademoiselle Clairon. Vous avez beau concevoir avec justesse, sentir avec force, comment rendrez-vous ce que vous concevez, ce que vous sentez, si un organe frêle et inflexible se refuse à suivre les inflexions de votre âme. On n'est plus étonné de tous les pénibles efforts, de ces exercices continuels que s'imposa Démosthènes pour se fortifier la voix et pour la maîtri-

ser, quand on a remarqué qu'avec une voix sensible et touchante, un prédicateur en chaire est sûr d'émouvoir en débitant les plus grandes pauvretés ; nous sommes plus machines que nous ne croyons.

Il peut exister quant à la voix une déclamation pittoresque et expressive en même temps ; la voix est propre à l'une et à l'autre, car elle peut désigner, et l'objet qui excite le sentiment, et ce sentiment même selon les modifications particulières. Ici l'expression et la peinture peuvent également être liées intimement, ou se trouver en opposition ; et lorsque la voix peint, cela arrive aussi par ces deux motifs, savoir, ou à cause de la vivacité de la représentation de la chose même, ou à cause de l'intention qu'on a de réveiller dans l'esprit d'autrui une idée plus intuitive.

Rien de plus circonscrit en apparence que l'échelle des sons que la voix humaine peut parcourir, depuis les tons les plus bas jusqu'aux tons les plus élevés ; mais dans cet espace étroit il n'est aucun caractère qu'elle ne puisse prendre, aucun sentiment qu'elle ne puisse exprimer. Quant au trop d'élévation de la voix, elle vient d'une mauvaise habitude de vouloir, à force de crier, dominer et imposer la nécessité d'ajouter foi à ce que l'on dit, ou de vouloir se faire écouter.

Justement, moins on crie, plus le public est attentif ; ordinairement les grands moments de silence, au spectacle, ont lieu lorsque l'acteur parle bas et simplement.

Que votre voix soit un instrument flexible, dont les modulations enchantent quelquefois et s'affaiblissent tout-à-coup avec art, mais avec l'art de la vraie nature ; qu'elles paraissent un instant insignifiantes, pour enchanter de nouveau, et pour produire encore de plus délicieux effets.

Mademoiselle Duchesnoy a bien connu ce principe.

Quand l'acteur se sera assuré, par un exercice continuel, de la souplesse de son organe, il s'occupera de la valeur des expressions.

Ce qui contraint le corps gêne l'organe et le dénature ; il n'y a plus d'abandon ; un organe contraint ne peut intéresser.

La voix de tête se corrige en parlant doucement, en s'écoutant prononcer, et en posant la main sur sa poitrine, afin de sentir, par ce moyen, si la voix en sort.

ARTICULATION.

Prononciation distincte des mots, degré d'explosion que reçoivent les sons par le mouvement subit et instantané des parties mobiles de l'organe.

Pour bien articuler, il faut savoir la valeur des consonnes, le vrai son des voyelles, leur élision, la quantité des syllabes, placer l'accent où il faut, aspirer à propos, doubler ou adoucir certaines lettres; c'est ce qu'enseigne l'étude de la prosodie.

Il faut surtout de l'onction dans l'articulation; il faut que les mots soient articulés sans langueur et sans sécheresse. Le sentiment de l'articulation donne à la voix le moelleux et l'énergie nécessaires au charme de la belle diction.

Une voix faible qui articule distinctement a plus d'avantage qu'une voix forte qui n'articule qu'avec mollesse.

Rien ne doit être articulé sans avoir été conçu par l'esprit et senti par le cœur.

Il ne faut pas que l'extérieur du visage ou du maintien souffre d'une articulation forcée.

Mademoiselle Mars avait l'art de jeter des mots qui étaient cependant parfaitement articulés.

PRONONCIATION.

Articulation, expression des lettres, des syllabes, des mots.

Il faut un exercice continuel pour soumettre la prononciation à la justesse des intonations. Ce travail dépend moins de la force des poumons que de l'accord parfait des sons qui doivent se succéder sans fatigue et sans être heurtés.

Pour bien prononcer par la suite et avec facilité, ouvrir d'abord extrêmement la bouche, s'accoutumer de bonne heure à parler doucement, à distinguer les sons, soutenir les finales, séparer les mots, les syllabes, et même certaines lettres qui pourraient se confondre et produire par ce choc un mauvais son.

Une prononciation trop rapide fatigue, trop lente elle dégoûte.

En principe général, quand un mot est fort par lui-même, comme *horreur, sacré,* il est inutile de le renforcer, il suffit de le bien prononcer.

Un défaut quelconque de prononciation nuit à la chaleur et aux élans de la sensibilité.

On peut prononcer un mot de dix manières différentes, et par ce moyen lui donner dix expressions diverses.

Il y a des mots qui demandent une prononciation simple, sans fermeté, comme ceux-ci : *bonté, vertu, bonheur*, enfin tous ceux qui expriment des affections douces.

Au contraire, dans *vice*, *crime*, *coupable*, etc., il faut appuyer, articuler plus fortement, plus ou moins longuement

Le temps avec lequel on prononce certaines syllabes et même une seule voyelle dans certains mots, donne souvent une grande expression au discours.

Nous choisirons, entre autres exemples, le mot *flatteur* dans le rôle de Manlius, lorsque celui-ci répond aux reproches du consul Valérius, et que parlant de la complaisance des sénateurs à l'égard de Camille, il leur dit :

Vos éloges flatteurs ne parlent que de lui.

La manière de prononcer brièvement l'*a*, caractérise on ne peut pas mieux l'ironie amère.

Dans la même pièce, le mot *lâche* de cet hémistiche adressé à Servilius :

Lâche, indigne Romain. . . .

prononcé en appuyant très-longtemps sur l'*â*, qui est long, produit aussi beaucoup d'effet et peint bien le reproche terrible et foudroyant d'une grande âme trahie.

Dans *Athalie*, le mot *chien* prononcé par Joad, devant Mathan, lorsqu'il lui dit :

Les chiens, a qui son bras a livré Jézabel,

Ce mot chiens, prononcé brièvement, produit un grand effet.

Dans les imprécations de Médée, la manière d'appuyer sur l'*i*, en prononçant le mot *j'abîmerai*, de ce vers :

J'abîmerai Corinthe et son peuple insolent,

rend le mot abîme synonyme d'*écraser*.

C'est ici le cas de répéter ce que nous avons déjà dit, qu'il faut dans l'expression, teindre les mots saillants du sentiment qu'ils expriment,

Ce principe donne nécessairement une diction énergique et soutenue.

J.-J. Rousseau (*Emile*, tome Ier) dit : « Ce qui empêche

les enfants d'acquérir une prononciation nette, c'est la nécessité d'apprendre par cœur beaucoup de choses, et de réciter tout haut ce qu'ils ont appris; car en étudiant ils s'habituent à barbouiller, à prononcer négligemment et mal : en récitant, c'est pis encore; ils cherchent leurs mots avec effort, ils traînent et allongent leurs syllabes. Il n'est pas possible que, quand la mémoire vacille, la langue ne balbutie pas; ainsi se contractent ou se conservent les vices de la prononciation.»

Cette observation s'applique tout naturellement aux acteurs lorsqu'ils apprennent et lorsqu'ils répètent leurs rôles.

Une qualité essentielle qui distinguait *Brizard*, *Lekain*, mesdemoiselles *Gaussin*, *Clairon*, *Dumesnil*, c'était un charme dans la prononciation, une onction moelleuse et flexible dans le langage, qui fixent toujours et captivent l'attention. La prononciation dénuée de ce *moelleux* qui donne aux mots une vérité touchante, perd le charme que l'accent de chaque mot donne aux expressions sentimentales, le sentiment de l'expression même.

Pour ce qui est de l'accent, l'exemple des Chinois nous fait voir de quelle délicatesse l'oreille est capable, puisque chez eux le même mot, n'étant que d'une syllabe, peut avoir jusqu'à onze sens très-différents, selon la différence de la prononciation.

L'union de deux qualités opposées et incompatibles en apparence, fait toute la beauté de la prononciation, l'*égalité* et la *variété*. Par la première, l'acteur soutient sa voix et en règle l'élévation et l'abaissement; par la seconde, il évite un des plus considérables défauts qu'il y ait en matière de prononciation, la monotonie.

Il faut avoir une prononciation ferme sans pesanteur, noble sans froideur, sonore sans forcer la voix, et facile sans trivialité.

Ce qui coûte le plus à un homme vraiment sensible, et qui apprend à jouer la tragédie, c'est de prononcer distinctement en fondant en larmes; c'est là qu'il faut la réunion de l'art et de la nature.

La prononciation affectée est principalement remarquable chez les chanteurs, et surtout chez les chanteuses. Ces dernières prononcent souvent *momint* pour moment, *ponheur* pour bonheur, *amur* pour amour, *bane* pour bonne, etc.

En général, dans les théâtres lyriques, les acteurs articulent si peu distinctement en chantant, qu'en assistant à la représentation d'un opéra, on est obligé souvent de le savoir à l'avance, si l'on veut jouir du poème, aussi bien que de

la musique, et l'on ne peut pas se flatter de connaître une pièce de ce genre en une seule représentation ; cela provient toujours des vices des études préliminaires. (Voyez *Conservatoire impérial* de musique et de déclamation.)

La prononciation doit être claire ; deux choses peuvent y contribuer : 1° bien *articuler* toutes les syllabes ; 2° savoir soutenir et suspendre sa voix par différents repos et différentes pauses dans les divers membres qui composent une période ; la cadence, l'oreille, la respiration même demandent des repos, qui jettent beaucoup d'agrément dans la prononciation.

On appelle prononciation *ornée* celle qui est secondée d'un heureux organe, d'une voix aisée, grande, flexible, ferme, durable, claire, sonore, douce et entraînante ; car *il y a une voix faite pour l'oreille*, non pas tant par son étendue, que par la flexibilité susceptible de tous les sons, depuis le plus fort jusqu'au plus doux, depuis le plus haut jusqu'au plus bas. Ce n'est pas par de violents efforts, ni par de grands éclats, qu'on vient à bout de se faire entendre, mais par une prononciation distincte et soutenue. L'habileté consiste à savoir ménager adroitement les différents ports de sa voix, à commencer d'un ton qui puisse *hausser* et *baisser* sans peine et sans contrainte, à conduire tellement sa voix qu'elle puisse se déployer toute entière dans les endroits où le discours demande beaucoup de force et de véhémence.

DES DIFFÉRENTS DÉFAUTS DANS LA VOIX ET DANS LA PRONONCIATION.

Il n'y a point de défauts dont un acteur ne puisse se corriger avec un travail opiniâtre, mais surtout de ceux qui tiennent à l'articulation.

Le grasseyement, le susseyement, les accents de province, sont des obtacles insurmontables pour la véhémence, la noblesse et la sensibilité de l'expression ; plus il y a d'action, plus ces défauts sont sensibles.

Accent provincial ou étranger.

Il n'existe point de théâtre où il ne se trouve quelques acteurs ou actrices qui n'aient un défaut de prononciation, ce qui aurait été très-facile à corriger en commençant leurs études théâtrales ; mais une fois placés, il ne faut plus espérer d'amendement ; et c'est un des plus grands vices dans l'organisation du Conservatoire de déclamation, que de ne pas, avant toute autre étude, corriger les élèves de leurs défauts

de prononciation et d'articulation; et de la part de l'autorité, c'est une grande inattention que de permettre qu'un artiste se présente, surtout sur un théâtre impérial, avec des défauts semblables, puisque le premier principe qu'on doive lui enseigner et lui faire pratiquer, est de s'exprimer purement et nettement. Les étrangers doivent prendre une triste idée de la manière dont on enseigne à parler en France.

Cette négligence dans les études premières au Conservatoire est plus funeste qu'on ne pense aux progrès de l'art; nous en parlerons plus bas.

Grasseyement.

Le grasseyement est formé par un mouvement d'habitude qu'on donne aux cartilages de la gorge, et qui est poussé du dedans en dehors; la gorge, dans ce cas, fait les fonctions de la bouche; quelquefois le grasseyement provient en partie de la conformation naturelle du larynx et de la langue; dans ce dernier cas, il est plus difficile à corriger.

Il y a des exemples de grasseyement entièrement corrigé, d'autres ne l'ont été qu'à moitié; malheureusement beaucoup existent encore entièrement.

On pourrait citer telle actrice qui, sans ce défaut, aurait pu, ainsi qu'une autre, devenir célèbre dans la comédie. Elle produisait un grand effet dans le drame; c'était mademoiselle Leverd.

Molière, dans son *Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène VI, nous dit que l'*r* se prononce en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais, de sorte qu'étant frôlée par l'air qui sort avec force, elle lui cède et revient toujours au même endroit, faisant une manière de tremblement.

Le premier moyen de correction pour le grasseyement, c'est de prononcer vivement et distinctement les deux particules *te* et *de*; cette prononciation continuée ainsi pendant longtemps, donne au bout de la langue une certaine élasticité, qui finit par amener la vibration qui lui manquait. Le second moyen à employer est de lire haut, en soutenant sa voix, et de remplacer tous les *r* qui se rencontrent dans les mots par *td*, en prononçant *tdompter, coutdage*, au lieu de tromper, courage, etc., afin d'éviter entièrement de faire agir le gosier dans toutes les articulations de l'*r*. Nous tenons ces principes de Talma, qui jadis les mit lui-même à exécution; voilà le seul travail à faire, il est plus ou moins long, mais il est toujours très-pénible; et comme il faut y apporter beaucoup de constance, nous ne sommes pas étonnés que tous ceux qui ne doivent pas devenir célèbres ne

s'en occupent plus au bout de quelque temps, parce qu'ils ne possèdent point l'amour de leur art.

Quel effet aurait produit Ponchard sans le défaut de grasseyement !

C'est une grande erreur de croire que les cailloux aident à la correction du grasseyement. Démosthènes s'en est servi; mais pour se corriger du bégaiement, et pour donner plus de force à son organe.

Qu'on se rappelle tous les acteurs qu'on a vus; il ne fut jamais de grands acteurs avec ce défaut; une jolie figure, un âge intéressant, le font excuser quelquefois et quelque temps, mais la figure et les jeunes années passent. Les espérances se réalisent rarement avec des disgrâces tenant à la nature, et que l'âge ne fait qu'accroître en repoussant l'indulgence. Grandval, ce comédien charmant, plein de grâces, d'esprit et de chaleur, excellent dans le haut-comique, ayant cependant eu la sagesse de ne se montrer que dans des rôles convenables à son âge, fut forcé de se retirer avant cinquante ans, par suite du dégoût que son grasseyement inspirait au public, dont il avait été l'idole.

Aigreur dans la voix.

Le ton aigre s'adoucit lorsqu'on s'habitue à parler posément et sans chaleur; car plus on parle avec précipitation, plus la voix s'aigrit et plus elle déplaît.

Il faut aussi, dans ce cas, suivre un régime relativement aux aliments, et surtout en ce qui concerne les boissons.

Bégaiement, blaisement, susseyement, zezaiement, bredouillement.

Le blaisement, le susseyement et le bredouillement ont beaucoup de rapport entre eux; c'est un parler où la langue fait plus de fonctions qu'elle n'en doit faire ordinairement : elle vient se placer entre les dents et les lèvres, et obstrue ainsi le passage des sons. On ne peut s'empêcher de remarquer qu'il a fallu que Joanny, acteur tragique de l'Odéon, ait eu un grand fond d'âme et d'énergie, enfin un véritable talent, pour que le public se soit accoutumé à sa prononciation. C'est peut-être le seul exemple qu'il y ait au théâtre dans la tragédie; il est plus honorable pour l'acteur.

Dans la comédie, on a vu des acteurs rester très-longtemps au théâtre avec des défauts marquants dans l'articulation, mais aussi ils ne se sont jamais fait un nom.

Le *bégaiement* est un défaut naturel qui provient d'un man-

Digitized by Google

que de souplesse dans le mouvement des muscles de la langue et des lèvres.

Pour parvenir à le corriger, il faut parler posément et articuler syllabe par syllabe tous les mots; il faut rassembler de préférence les syllabes qui se forment d'une forte *collision* de la langue avec les dents, ou des deux lèvres séparées avec violence, après avoir été serrées l'une contre l'autre, comme en prononçant le P, l'L, le J ou le G.

Un acteur du Vaudeville, Séveste, bégayait hors du théâtre; sur la scène et surtout en chantant, ce défaut disparaissait: cette particularité est remarquable; elle peut faire voir jusqu'à quel point l'homme, *forcé* par son état à une chose, peut s'y familiariser et s'y rendre même remarquable, malgré une grande imperfection.

Défauts relatifs aux liaisons.

En fait de liaisons vicieuses, celles qui choquent le plus souvent sont celles de l'S et de l'X précédant une voyelle; l'acteur ayant toujours mal ménagé sa respiration est obligé, pour ainsi dire, de doubler la liaison, et il prononce : des droits-Z' à vous...

Les dieux-Z' ont fait le reste, etc.

D'un autre côté certaines liaisons, cependant approuvées, peuvent nuire au naturel du débit, et ordinairement lorsqu'il y a une virgule entre un mot finissant par une consonne et un mot commençant par une voyelle, on ne doit pas faire de liaison, puisque par cette virgule l'auteur indique un repos, et que nécessairement ce repos doit être utile; quand il n'y a point de virgule, comme dans les exemples cités plus haut, il faut que l'acteur respire avant le mot qui précède la virgule, afin de ne pas allonger la liaison comme on le fait tous les jours, car ce défaut est presque général.

Un autre genre de liaison se fait presque toujours aussi au mépris de la ponctuation, et par conséquent souvent du sens plus positif de la phrase; cette liaison ôte à la phrase incidente son importance; c'est à propos des pronoms relatifs, que, qui, etc., comme dans ce cas :

Mais à se soulever, ce peuple toujours prompt,
Nous fait trembler pour Rome; il semble à sa furie,
Qu'une seconde fois désertant la patrie,
Il soit tout prêt encore à partager l'Etat;
Ou QUE, poussant plus loin l'audace et l'attentat,
Dans les derniers excès précipitant sa rage
Il veuille de nos murs faire un champ de carnage.

Les acteurs respirent toujours, *avant* le que ; ce qui fait dire à l'auteur :

. . . . . Ou
Dans les derniers excès précipitant sa rage,
Il veuille de nos murs faire un champ de carnage.

Ils lient le *que* à la phrase incidente, et il en doit être séparé, puisqu'il fait partie de la phrase principale.

Même observation pour la conjonction *et*.

Il est vrai qu'il faut une grande justesse de diction, et pour ainsi dire une grande sensibilité d'inflexion chez l'acteur, afin qu'il ne paraisse pas affecté en ponctuant correctement.

Défauts relatifs à la prosodie.

Les acteurs ajoutent presque tous une syllabe aux *e* muets, et ils prononcent *barbarie*, eu ; *terrible*, eu ; *sévère*, eu ; *perdue*, eu. Il en est de même pour les mots qui se terminent en *r*, comme *cœur*, e ; *horreur*, e ; *malheur*, e.

Un autre défaut, qui est aussi presque général, c'est de prononcer l'*r* des infinitifs devant des consonnes, ou de le prononcer extrêmement ouvert devant les voyelles, comme si l'on écrivait *allair à Paris*. Jamais l'*r*, dans les infinitifs, ne doit se faire sentir devant les consonnes ; et devant les voyelles il faut en adoucir le son, et prononcer comme s'il était écrit ainsi : *allér-à-Paris, aimér-avec-ardeur*...

On ne saurait croire combien cette observation est importante pour le charme de la diction.

Beaucoup d'acteurs prononcent faussement les mots : mouillé, meilleur, souillé, comme *moulié, mélieur, soulié ;* et par le défaut contraire, ils disent : bataye, muraye, pour *bataille, muraille*, etc. Souvent ils ne font pas sentir la valeur d'une longue et d'une brève ; ils disent : *avid-de-lauriers*, pour *avide-de-lauriers*. On n'entend jamais non plus leurs terminaisons féminines dans les pièces en vers.

Il faudrait aussi qu'ils doublassent les consonnes dans les mots suivants : *immortalité, horreur*, on ne doit pas prononcer i-mortalité, ho-reur, etc. ; tyra-niser au lieu de tyran*n*iser, té-rasser au lieu de ter*r*asser. — Règle : Quand il se trouve un mot composé de plusieurs syllabes, ayant deux consonnes chacune, il faut toujours doubler la première.

Il faut prononcer *grèce* et non pas *graisse*, *un homme* et non pas *une n'homme*, *mœurs* et non pas *meurs*, *pleurs* et non pas *pleursse*.

Ce dernier défaut n'a guère plus lieu aujourd'hui qu'au mélodrame et en province.

Quant à la prononciation du mot *mœurs*, c'est Fleury qui nous en a fait faire la remarque, par la manière fine et intelligente avec laquelle il le prononçait; en effet, on doit distinguer la valeur d'un *e* de celle d'un *œ*. Il y a beaucoup de distinctions de ce genre dans la langue française, qui serait vraiment à refaire à cause de ses homonymes et de ses synonymes; elle n'a pas *de mots à la chose*. Un mot technique étonne tellement, que lorsqu'on s'en sert on est obligé d'en prévenir le lecteur par deux parenthèses.

ACCENT.

Terminaison de tout son, élévation plus ou moins forte de la voix sur certaines syllabes, et manière de les prononcer plus ou moins longues ou brèves.

L'accent pourrait être appelé la pantomime de la voix; il est l'âme du discours, il lui donne le sentiment et la vérité.

L'accent, les cris et les gestes ont dû être le langage primitif de l'homme, comme étant le résultat nécessaire et le plus simple de son organisation; le seul qui peut être entendu de tous les peuples, et dans tous les lieux, parce qu'il est le seul indépendant des conventions.

L'accent ment moins que la parole, c'est peut-être pour cela que les gens bien élevés le craignent tant.

Quand l'acteur sacrifie l'accent sentimental de sa voix, tout est perdu pour le talent, et cela arrive toutes les fois qu'il veut imiter la voix d'un autre.

Il est nécessaire que l'acteur réserve l'accentuation pour les pensées principales sans les accentuer toutes avec la même force, et en cherchant plutôt à les subordonner l'une à l'autre par des inflexions de voix adroites et sagement distribuées.

Lady Morgan dans son ouvrage intitulé *La France*, s'exprime ainsi relativement à l'accent :

« Le français comme on le prononce au théâtre, et surtout dans les tragédies, me parut principalement manquer d'accent, et ne se composer plutôt que de mots; un ami de Diderot qui l'accompagnait un soir au théâtre, s'aperçut qu'il se bouchait les oreilles pendant tout un acte, et que cependant la pièce l'affectait jusqu'aux larmes; il lui en témoigna naturellement sa surprise : vous n'entendez-rien, lui dit-il, et pourtant vous êtes profondément touché. Chacun a sa manière d'écouter, répliqua Diderot; je sais cette tragédie par cœur, j'entre fortement dans le pathétique des conceptions de l'auteur, et mon imagination prête à ce qui est mis sous mes yeux, un effet que le ton des acteurs, si je les écoutais, ne pourrait produire et peut être même détruirait. » .

On disait de Talma qu'il avait l'accent tragique; de madame Pasta, qu'elle avait l'accent passionné; de madame Rigaut, qu'elle avait l'accent musical; de Lafon, qu'il avait l'accent gascon.

ASPIRATION.

Emission de voix gutturale.

L'aspiration est une sorte de modification de la voix ajoutée au mouvement des organes de la parole.

C'est une prononciation, un son de la gorge; ce son est donc vicieux, il ne devrait jamais être entendu au théâtre : cependant c'est le défaut le plus ordinaire de tous les acteurs, et le plus insupportable en même temps; ils aspirent avec tant de force, qu'ils ne peuvent éviter un hoquet très-désagréable pour le spectateur et fatigant pour eux-mêmes. Ce hoquet a beaucoup de rapport avec l'asthme que contractent les garçons boulangers en pétrissant la pâte, ils espèrent par là se donner plus de force; le contraire a lieu.

Il est cependant très-facile d'éviter ce défaut, en se donnant le temps d'aspirer, en étudiant la force et l'étendue de son haleine, en n'en fournissant qu'autant que la voix en exige, et en ne la poussant jamais au point de n'en être plus le maître.

Il faut respirer très-souvent, mais peu chaque fois, et de manière que le spectateur ne s'en aperçoive pas; on peut parler avec douceur ou avec force sans que l'aspiration soit sentie ou entendue. Le chevalier don Charles Broschi, connu sous le nom de Farinelli, eut une réputation européenne; mais en quoi il se distingua le plus, ce fut dans l'art de conduire et de gouverner son haleine, qu'il reprenait si finement et si délicatement, que personne ne pouvait s'en apercevoir. Nos chanteurs actuels devraient bien l'imiter.

Il est vrai que cette espèce de râle ou hoquet peut être la suite d'une insuffisance de moyens naturels; en cela, il est plus difficile à corriger, mais on le peut encore à force de travail : quand il ne dépend pas de cette cause, c'est alors l'ambition chez l'acteur de produire plus d'effet, ce qui le rend plus ridicule.

Galiani disait de mademoiselle Arnould, lorsqu'elle eut perdu sa voix : « C'est maintenant le plus bel asthme qu'il soit possible d'entendre. »

RESPIRATION.

Action d'attirer et de repousser l'air.

La respiration est un mouvement de la poitrine par lequel l'air entre dans les poumons et en part alternativement. Elle consiste donc en deux mouvements opposés, dont l'un se nomme *inspiration*, l'autre *expiration*.

Les propres organes de la respiration sont les *poumons*, la *trachée-artère*, le *larynx*.

Il faut respirer le plus souvent possible et de manière à ne pas dénaturer le sens de la phrase, et surtout il ne faut pas attendre que l'on en ait besoin ; autrement, dans les morceaux violents, c'est ce qui amène ce hoquet désagréable qui détruit toute l'illusion, et montre un ouvrier fatigué, au public, lorsqu'il ne doit toujours voir qu'un personnage.

En général, il ne faut jamais respirer entre le verbe et son régime, le substantif et l'adjectif, à moins qu'il n'y ait énumération; mais il faut respirer au sujet, parce que cela fixe l'attention des spectateurs.

Il peut y avoir des demi-respirations, des quarts de respiration; c'est un tact fin, chez l'acteur, qui les lui fait placer à propos.

La voix est une action qui dépend entièrement de la respiration. On a remarqué que tous les animaux qui respirent ont de la voix, et qu'aucun animal n'en a lorsqu'il ne respire point.

Un danger plus ou moins pressant fait toujours naître des dérangements dans la respiration.

SON.

Bruit ; ce qui frappe l'ouïe.

Le son est une simple émission de la voix dont les différences essentielles dépendent de la forme du passage que la bouche prête à l'air qui en est la matière ordinaire.

Le son de la voix est déterminé par la constitution physique de l'organe; le travail et l'exercice fortifient cette constitution. (Voyez *Voix*.)

C'est le travail de la bouche qui épure et fortifie les sons. Pour parler purement, les sons doivent sortir de la voûte du palais, et le travail des lèvres doit les modifier et les perfectionner.

Un son parfait est celui qui sort pur et se maintient pur pendant sa durée ; ses perfections sont : justesse, unité, beauté de timbre et justesse de mouvement. Un son a trois parties

distinctes pour le calcul : le commencement ou l'émission, le milieu, et la fin; pour l'exécution, ces parties ne doivent faire qu'un tout parfaitement égal.

Il faut nourrir, entretenir, arrondir les sons.

Lekain produisait des effets terribles par des sons brisés en éclats qui partaient de l'âme et semblaient y rester.

La qualité des sons contribue à l'expression du sentiment.

L'âme de la voix est dans les sons prolongés et soutenus.

Ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain.

Les acteurs s'occupent plus du son que du *sens*, ce qui ôte l'expression.

INTONATIONS.

Facultés dont la voix humaine est susceptible.

Elles peuvent suffire à l'expression de toutes les idées, de tous les sentiments quelconques, et c'est là un des plus beaux dons que nous ait faits la nature.

La parole est le moyen intermédiaire de leurs mouvements.

C'est presque toujours faute de saisir profondément le caractère d'une idée, qu'on la transmet si diversement et d'une manière si imparfaite.

On peut distinguer en général quatre sortes d'intonations vicieuses :

Celles qui n'expriment rien;
Celles qui expriment à faux;
Celles qui expriment trop;
Celles qui expriment désagréablement.

Les premières sont le résultat ordinaire de l'ignorance et de l'insensibilité.

Les secondes, du mauvais goût ou d'un défaut d'intelligence.

Les troisièmes, d'une sensibilité trop vive ou d'un raisonnement trop minutieux.

Les quatrièmes, d'un vice dans l'organe vocal.

De toutes ces intonations vicieuses, celles qui expriment à faux sont les plus intolérables.

La variété et la richesse des intonations font le charme de la diction.

Il y a des comédiens, et beaucoup même de ceux qui passent pour les meilleurs, qui ne parlent que sur trois ou quatre tons, comme ils n'agissent qu'avec quatre ou cinq gestes qu'ils répètent successivement.

La justesse de l'intonation dépend de la voix, de l'oreille et de l'exercice.

TONS.

Certain degré d'élévation ou d'abaissement de la voix.

Beaucoup d'acteurs, qui ayant une poitrine forte et une voix sonore, l'élèvent continuellement avec violence, perdent par là le grand mérite de donner aux expressions la variété des tons qui est si nécessaire pour la peinture et pour l'intelligence des pensées.

Il y a dans le discours comme dans la musique, une sorte de mesure des tons qui aide à l'esprit.

Le ton criard est monotone, il ne se prête à aucune modulation de la voix, il ne s'applique à aucun sentiment; il fatigue l'acteur et tourmente l'auditeur.

La mode de finir les phrases par un ton qui en désigne la terminaison s'est presque totalement perdue. C'est cependant une attention très-nécessaire que d'apprendre à *faire* un point; car c'est de là que dépendent les changements de tons qui produisent à l'oreille l'effet le plus agréable, et font sentir la justesse et la variété de l'expression.

On cherche des tons dans la tragédie, que ni la musique en chantant, ni les hommes en parlant, n'ont jamais pratiqués. Les bons avocats ne plaident point avec les tons affectés et recherchés de la déclamation de théâtre. De tous temps les orateurs ont senti que ce sont des hommes qui parlent à des hommes, que pour cela il ne faut pas se servir d'autres tons que ceux que la nature inspire aux hommes.

Plusieurs acteurs se félicitent d'avoir introduit dans leur jeu ce qu'ils appellent des tons de vérité. Ces sortes de tons sont tout-à-fait disparates avec ceux qui précèdent et qui suivent; ils sont ordinairement trop brusques, trop saillants, et tombent presque toujours dans le familier qu'il faut éviter avec autant de soin que l'emphase et le gigantesque. D'ailleurs ces passages une fois saisis, dégénèrent en refrains monotones que le public attend, et que l'acteur ne manque jamais; ils prouvent qu'ils sont le fruit de la combinaison et qu'ils ne partent point de l'âme, unique source des tons de vérité, de ces éclairs du moment, que souvent on ne retrouve plus et qu'il ne faut jamais rechercher.

C'est en s'exerçant au ton du barreau, que l'on s'accoutume à dire d'une manière *plus insinuante;* l'avocat veut persuader; il raisonne avec force, mais non pas avec orgueil.

Si nous pouvions pénétrer dans le fond de notre âme et l'examiner à découvert, nous n'aurions pas de peine à trouver tous les tons nécessaires à l'expression; elle les renferme tous, puisqu'ils nous sont nécessaires pour nous communi-

quer les perfections admirables dont l'auteur de la nature l'a rendue dépositaire; mais comme la matière qui l'enveloppe est un obstacle à notre âme pour se communiquer, il faut lui faire prendre l'essor et la débarrasser autant que l'on peut de la matière qui la gêne. Pour y réussir, jusqu'à un certain point, il faut auparavant affranchir notre esprit de l'esclavage de nos sens. Cette opération, quoique très-violente, ne nous est pas étrangère.

L'enthousiasme des poètes et les profondes réflexions des savants lorsqu'ils composent, ne sont que l'effet d'un grand *recueillement* de leur esprit, qui examine la source des sentiments intérieurs et des passions de l'âme; c'est alors qu'ils voient les passions en elles-même, en sorte que la peinture qu'ils en font ensuite est tellement vive et véritable, que les lecteurs n'y trouvent rien à retrancher ni rien à ajouter.

Un orateur et un comédien doivent savoir prendre tour à tour le ton respectueux, amical, ironique, méprisant, froid, humain, raisonnable, léger, patriotique, plaintif, simple, naïf, aigre, doux, haut, bas, impétueux, hautain, fier, moqueur, railleur, lamentable, élevé, impérieux, soumis, grave, badin, triste, gai, plaisant, etc.

Il ne faut pas employer indifféremment des tons qui, à peu près semblables en apparence, doivent cependant être distingués.

Les tons peuvent être rangés sur différents genres qui comprennent plusieurs espèces, de même que chaque couleur primitive se divise en plusieurs nuances (Voyez *Synonymes*). On regarde par exemple le ton *fier* et le ton *orgueilleux* comme appartenant à un même genre (espèce), mais ces tons diffèrent évidemment entre eux; par le premier nous ne marquons souvent que le juste sentiment que nous avons de notre dignité, nous faisons toujours connaître par le second, que nous portons ce sentiment beaucoup plus loin qu'il ne doit s'étendre.

Quoique le ton *naïf* et le ton *ingénu* soient aussi des espèces d'un même genre, on aurait tort de prendre l'un pour l'autre. L'un est celui d'une personne qui n'ayant pas la force de cacher ses idées et ses sentiments, laisse échapper les secrets de son âme, même lorsqu'elle a intérêt ou qu'elle désire de les faire ignorer. L'autre est le signe de la candeur plutôt que de la sottise et de la faiblesse; il est le lot des personnes qui seraient assez adroites ou assez maîtresses d'elles-mêmes pour déguiser leur façon de penser ou de sentir, mais qui ne peuvent s'y résoudre.

Quelques tons appartiennent en même temps à plusieurs genres.

L'*ironie* peut être également dictée par la *colère*, par le *mépris*, par le simple *enjouement*; mais le ton ironique qui convient à l'un de ces sentiments ne convient pas aux autres.

L'*amour* et l'*amitié* parlent à certains égards un langage commun, cependant leur ton n'est pas le même.

L'*amitié* elle-même a plusieurs tons. Celui de la tendresse d'un père pour son fils, diffère de celui d'un ami pour son ami.

On dit que Molière avait imaginé des espèces de notes, pour se rappeler certains tons heureux dans ses rôles, qu'il avait soin de réciter toujours de la même manière.

INFLEXION.

Changement de la voix lorsqu'elle passe d'un ton à un autre.

Les inflexions de la voix consistent dans le plus ou le moins d'élévation, et dans le plus ou moins de lenteur et de brièveté des sons; il faut que les inflexions soient analogues à l'objet dont on parle.

L'homme, qui avec *Gluck*, a peut-être le plus profondément médité sur son art, *Grétry*, reconnaît la possibilité de noter les inflexions de la voix (parole). La déclamation des anciens était *notée*; ils l'accompagnaient d'un instrument; on faisait la musique d'une tragédie comme on fait celle d'un opéra aujourd'hui.

On sait que c'est sur la déclamation de la célèbre *Clairon*, que Grétry, a sinon composé, du moins corrigé son admirable duo de l'opéra du *Silvain*. Il est très-essentiel, pour les chanteurs et musiciens, de lire l'Essai que ce grand compositeur a donné sur la musique, et dans lequel il traite de l'accent, des intonations, de la prosodie et de la ponctuation musicale.

Rien ne contribue davantage à la beauté de la prononciation comme la justesse des inflexions de la voix; sans elle l'organe le plus flatteur cesse bientôt de plaire, tandis qu'elle peut faire oublier ce qu'un autre a de défectueux; tous les hommes peuvent, avec du travail, acquérir cette qualité.

L'acteur doit toujours observer quelles sont les inflexions de voix dont on se sert dans le monde, soit dans la simple conversation, soit dans les moments de passions.

Rien n'est plus simple que de déterminer la manière de

varier ces inflexions. Celles de la presque totalité des hommes sont justes dans la conversation; *naturellement* ils prennent celles qui conviennent aux objets dont ils parlent, et l'on ne peut pas dire que ce soit parce que ces objets ont peu de variété.

ACTION.

Geste. — Pantomime. — Mouvement.

L'action consiste dans trois choses : la mémoire, la voix, le geste, qui tous trois se cultivent par l'exemple, la réflexion, la pratique.

La sensibilité est le principe de toute action.

L'action pourrait être appelée l'éloquence du corps.

Beaucoup d'inégalité dans la voix et dans le geste, c'est là ce qui rend l'action si puissante; inégalité, doit être entendue ici pour *contraste*.

L'immoblité dans tout le corps rend l'action froide et ennuyeuse; la trop grande agitation offusque.

Les mouvements égaux, gradués et paisibles touchent l'âme; des mouvements violents, interrompus, inégaux, l'effraient, et font céder l'auditeur.

Si l'on veut émouvoir trop tôt, on n'émeut point.

Le spectateur doit voir d'un même coup-d'œil, les yeux, la bouche et la main de l'acteur agir de concert et lui dire la même chose chacun à sa manière.

Avoir l'action vraie, c'est la rendre absolument conforme à ce que ferait ou devrait faire le personnage dans chacune des circonstances où l'auteur le fait passer successivement.

La difficulté d'observer toutes les nuances qui constituent la vérité de l'action se fait particulièrement sentir dans les situations *implexes*, celles où le personnage est obligé de satisfaire en même temps à des intérêts opposés.

L'action des Grecs et des Romains était bien plus violente que la nôtre; ils battaient du pied, ils se frappaient même le front. Cicéron nous représente un orateur qui se jette sur la partie qu'il défend et qui déchire ses habits, pour montrer aux juges les plaies qu'il avait reçues au service de la république. Voilà une action véhémente; mais cette action est réservée pour les choses extraordinaires.

En des hommes négligés, se voit quelquefois une éloquence d'action dont on ne saurait rendre raison, et qui cependant entraîne.

L'action est l'âme de la pantomime; mais il faut s'observer, car on se laisse emporter dans l'action plus aisément qu'on ne s'y modère.

Le commencement ne demande ordinairement pas de véhémence, l'auditoire est alors attentif. Ce principe était toujours mis en pratique par Talma.

Pour déterminer facilement les autres hommes avec les seuls instruments naturels, il faut de bonne heure donner de la force et de la souplesse à sa voix, à son regard, à sa physionomie, enfin à toute son action.

Les tableaux et les *mouvements* tirés de la famille sont les meilleurs, parce qu'ils deviennent communs dans une assemblée nombreuse.

Il faut ordinairement rassembler toute la force de l'action dans la poitrine et la physionomie plutôt que dans les bras.

Une continuelle attention à la scène est une qualité précieuse pour un acteur; elle rend son jeu si plein et si lié, qu'elle seule, soutenue d'une médiocre intelligence, a fait quelquefois une très-grande réputation à des comédiens très-défectueux d'ailleurs.

La distraction, au contraire, est un si grand défaut, que le seul air préoccupé rend un acteur insupportable.

GESTE.

Action du corps qui accompagne ordinairement la parole, et qui quelquefois doit la précéder, ou la suivre :

Le geste est et sera toujours le langage de toutes les nations du monde.

Il faut en général faire peu de gestes; quand la parole suffit, le geste est inutile.

Il n'est pas naturel de toujours remuer les bras en parlant; il faut remuer les bras parce qu'on est animé; mais il ne faut pas *pour paraître animé* remuer les bras.

Le geste multiplié en petit est maigre; large et simple, c'est celui d'un sentiment vrai.

Point de gestes rétrécis ou cassés; quand on n'a plus de gestes à faire, il faut doucement et par degré laisser revenir les bras près du corps.

L'âme du bras est dans le coude. C'est dans le coude que le mouvement commence : pour hausser le bras, haussez le coude; en élevant le coude, vous arrondissez le bras.

Observation essentielle. Le geste est le mouvement du bras, et non pas le mouvement de la main. Ce principe est bien simple, cependant c'est le plus fécond.

On a observé que les meilleurs acteurs n'avaient qu'une certaine quantité de mouvements assez bornés qui reviennent sans cesse; est-ce leur faute ou celle de l'art?

Ce qui rend le geste pénible et gauche, c'est qu'on ne laisse pas tomber son bras à propos, ou qu'on le laisse tomber à tout propos. En cela consiste le lâche et le traînant du geste. Le moins qu'on peut laisser tomber le bras est le mieux.

Le geste est toujours dans la combinaison de la tête et du bras.

Il faudrait essayer, dans toutes les choses nobles et simples, et qui comportent peu de chaleur, un demi-geste lent et même rare; lorsque ensuite il faudrait dire quelques morceaux vivement, comme le moidre geste, quelque peu animé qu'il fût, paraîtrait frappant, les oppositions! l'économie!

Les mouvements multipliés tourmentent l'attention du spectateur.

Le geste *affectif* peint les mouvements de l'âme.

Indicatif, il exprime la pensée.

Imitatif, il s'emploie plus ordinairement dans le genre comique, surtout quand l'acteur contrefait la démarche de quelque personnage, ou bien ses tons.

Le comédien doit en général user de plus ou moins de gestes de toute espèce, selon le caractère de sa nation. En France, par exemple, il doit gesticuler beaucoup moins qu'en Italie.

Il importe d'être ferme sur ses pieds, qui sont comme la base du corps, et de laquelle part toute l'assurance du geste. Les gestes deviennent plus faciles lorsque le corps est *incliné*; quand il est droit, si les bras sont longs, on risque de manquer de grâce.

Molé avait beaucoup de petits gestes; mais quelle aisance! quelle liberté! quelle grâce! On disait de lui qu'il avait des fusées dans les bras.

Sénèque s'étonne avec raison de voir les gestes de l'acteur consommé dans l'art théâtral, *suivre* (c'est plutôt *accompagner* qu'il faut dire) exactement la parole, sans la devancer ni être jamais en retard avec elle, quelle que fût la volubilité de la langue qui l'exprimât.

Avant de rendre par la parole un sentiment, faites-en le geste; c'est presque toujours la meilleure méthode, et c'est ainsi que *Baron* en usait souvent.

Il peut y avoir de la monotonie dans le geste, comme il y en a dans la voix. Chaque passion a son mouvement; c'est ce mouvement qu'il faut savoir saisir. Il faut réserver les grands gestes pour les grands moments.

C'est le besoin qui fait faire usage du geste; il faut donc que le geste indique quel est ce besoin.

Lessing, auteur allemand, s'exprime ainsi :

« A mon avis, lorsque le comédien aura appris à imiter fidèlement tous les signes, toutes les modifications du corps, qui, d'après l'expérience, ont une certaine signification, alors son âme, déterminée par l'impression des sens, se mettra d'elle-même dans une situation analogue aux mouvements, à l'attitude du corps, ainsi qu'à l'accent de la voix. Le talent d'acquérir cette imitation adroite par un certain procédé mécanique, fondé cependant sur des règles invariables (dont on conteste généralement l'existence), est la véritable et seule méthode d'étudier l'art du comédien. »

Quintilien interdit sévèrement à l'orateur tous les gestes avec lesquels on imite les objets indiqués dans le discours, et il ajoute que les bons acteurs de son temps se conformaient à cette règle. Il veut que l'on s'occupe moins, dans l'expression, des objets extérieurs que des sentiments qui s'y rapportent, et dont les caractères sont la partie vraiment intéressante du jeu dramatique ou oratoire.

A l'égard des gestes, il faut faire cette double question : Qu'est-ce qui est en même temps le plus noble et le plus vrai ? Eh bien ! parcourez toutes les règles particulières qu'on a données concernant l'action de l'orateur et celle du comédien, et vous trouverez, au grand désavantage de l'art, qu'on s'en est beaucoup trop tenu à la première de ces questions.

Aussi la plupart des règles conservées par la tradition, sur la déclamation théâtrale, n'ont d'autre objet que la dignité, la beauté et la noblesse du jeu. De là vient qu'on remarque cette froide élégance, sans âme et sans expression, dans le jeu de la plupart des acteurs, de même que les gestes compassés, précieux et manequinés de quelques autres.

Rien de plus significatif que les gestes qui accompagnent l'attitude et la démarche ; observez dans le monde l'harmonie étonnante qui existe entre la démarche, la voix et le geste, harmonie qui ne se dément jamais.

Lucien remarque qu'un geste discordant était jugé une faute capitale, et que le proverbe grec, *faire un solécisme de la main*, venait originairement de là.

Tertullien, un des pères de la primitive Eglise, dit que « les gestes et la déclamation enchanteresse des anciens ac- » teurs avaient tous les charmes que le serpent, qui tenta la » première femme, employa pour la séduire. »

Principe général : *Il faut sentir ses mouvements, et les juger sans les voir.*

Si l'on fait agir la main et l'avant-bras les premiers, le geste est gauche.

Si le bras s'étend trop vite et avec trop de force, le geste est dur.

Mais lorsqu'on gesticule de la moitié du bras, et que les coudes demeurent attachés au corps, c'est le comble de la mauvaise grâce.

On est plus souvent occupé à mettre de la grâce, de la souplesse dans le geste, que de l'employer à propos.

Plus on gesticule, moins l'action est noble, car on devrait toujours laisser échapper le geste comme malgré soi; le spectateur doit croire qu'on ne cède qu'à l'impulsion, aux mouvements naturels.

Baron avait le *geste du rôle qu'il jouait.*

Les sages et les héros gesticulent très-peu, parce qu'ils doivent avoir le talent de contenir leurs passions; on lit dans leurs yeux, et surtout on aperçoit aux mouvements de leurs sourcils les affections qui les agitent.

En principe général, quand on écoute, il ne faut faire aucun geste, à moins que l'auteur ou la situation ne l'indique positivement. Quelquefois le discours de l'interlocuteur indique aussi qu'on doit faire un geste.

Il faut souvent écouter et gesticuler des yeux.

Ordinairement, faire un geste pendant qu'on nous parle est une malhonnêteté : c'est couper la parole à celui qui parle; cela ôte de l'intérêt à ce qu'il dit. Dans les cas d'exception, ces gestes, loin de diminuer l'intérêt du discours de l'interlocuteur, y ajoutent en donnant une action plus forte à son langage, surtout dans les gestes de surprise, d'étonnement, de colère.

Tout se lie dans l'éloquence, comme dans le vaste système de la nature. Un geste faux dégradera une pensée sublime, comme un beau geste embellira une pensée ordinaire.

Il y a dans les gestes, ainsi que dans la langue parlée, un grand nombre de figures et surtout de métaphores, soit qu'on cherche à peindre ou à exprimer. L'imitation se fait par des ressemblances fines et transcendantes.

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES SUR LE GESTE.

Ne pourrait-on pas éviter de faire toujours les mêmes gestes dans le courant d'un rôle, en parlant d'objets différents, et à la fin de toutes les tirades dans des situations tout-à-fait opposées?

Quand les chanteurs ne lèveront-ils ou ne baisseront-ils plus les mains, suivant les sons hauts ou bas qu'ils font entendre?

« Le majestueux mouvement des bras par lequel Kemble, acteur anglais, avec la grâce et la variété d'un jeu noble et naturel, imite l'agitation des branches d'un chêne auxquelles un vent léger prête un mouvement majestueux, est entièrement inconnu sur les théâtres de France, où le proverbe poétique :

Chassez le naturel il revient au galop,

n'a certainement pas reçu son application. Dans la tragédie, les bras des acteurs ne semblent animés que depuis le coude jusqu'aux doigts, et leur geste le plus fréquent est de baisser la paume de la main, et d'allonger l'index ; la nature n'y montre pas de ses élans, de ses écarts, de ses caprices ; une seule de ses irrégularités, de ses grâces, ou même de ses inconvenances pardonnables, suite d'un jeu plein de chaleur et de vérité. Tout semble conventionnel et imité.

» Après avoir vu représenter une tragédie française, je ne trouve nullement ridicule que quelqu'un qui sortait d'assister à un ballet où l'on avait mis en action le *Qu'il mourût* de Corneille, ait demandé à Noverre, de faire danser par sa troupe, les maximes de la Rochefoucault. »

Ces critiques de Lady Morgan, que nous avons déjà citée plusieurs fois, sont un peu partiales, et par conséquent outrées. Cette dame préfère le jeu des acteurs de sa nation ; on ne peut lui en vouloir ; mais convenons, quoi qu'il en soit, que ses observations peuvent quelquefois être utiles aux comédiens français. Lady Morgan a voulu se donner et s'est donné en effet un air original et piquant ; le style caustique et sardonique de son ouvrage sur la France le prouve : mais le comédien doit profiter de la vérité partout où elle se rencontre, et de quelque part qu'elle vienne ; car en fait de théâtre, la personne qu'on pourrait supposer le moins apte, peut donner de très-bons conseils.

A propos de l'éloquence du geste, nous allons citer le fait suivant : Un sourd-muet sans instruction, réduit aux simples notions qu'on acquiert par la vue, et aux seuls éléments primitifs du langage d'action, a fait preuve de grandeur d'âme, à la cour d'assises de Paris. Ce pauvre sourd-muet figurant sur le banc des accusés, garda religieusement le silence sur un *parlant* avec lequel il buvait dans le cabaret où un vol fut commis.

L'exhortation que lui fit M. Paulmier, instituteur des sourds-muets, son interprète, sur l'invitation de M. le président, qui venait de prononcer sa mise en liberté, ne fut pas d'un moindre intérêt.

Manuel Théâtral.

« Vous venez de courir un grand danger, a dit l'instituteur, » vous pouviez être condamné à une peine infamante! Pour- » quoi fréquenter de mauvaises sociétés et les cabarets? M. le » président vous engage à ne plus aller dans de semblables » lieux, et surtout à mieux choisir vos amis. Apprenez qu'il » est des lois divines et humaines, qui punissent les mau- » vaises actions comme elles récompensent les bonnes. »

L'action de l'instituteur, tout à la fois pathétique et imposante, a fait la plus vive impression sur l'auditoire, et a laissé des traces profondes dans l'âme de ce malheureux qui était ému jusqu'aux larmes.

En sortant de la salle, de jeunes avocats disaient : Nous venons de voir une sorte de triomphe du geste sur la parole.

PANTOMIME.

Langage de l'action, art de parler aux yeux.

La pantomime est la langue universelle; elle se fait entendre d'un bout du monde à l'autre, du sauvage et de l'homme policé : parce que la physionomie, les gestes et tous les mouvements du corps ont leur éloquence, et que cette éloquence est la plus naturelle.

Pantomime, comme l'indique l'étymologie de ce mot, signifie imitateur de toutes choses.

Il est des circonstances où l'idée seulement rendue par le geste, produit une impression plus vive que celle que pourrait produire la parole.

En étudiant dans la législation et l'histoire les effets de la langue des signes, on se convaincra qu'on frappe plus généralement et plus fortement en s'adressant aux yeux qu'aux autres sens et principalement à l'ouïe.

Pylades et *Bathyle* apportèrent à Rome un genre inconnu qui joignait un mérite réel aux attraits de la nouveauté; ils déployaient, dans leurs gestes seuls, toutes les ressources de l'éloquence. On raconte des prodiges de cette imitation muette de la nature.

Dans le geste de lady Macbeth, qui, somnambule, croit voir du sang sur ses mains, les frotte pour l'effacer et croit toujours le voir; quelle effrayante expression de remords! quelle pantomime! elle dit plus qu'un long discours.

L'acteur doit toujours intéresser, même en gardant le silence. Son extérieur doit annoncer, avant qu'il parle, ce qu'il va dire. Le sublime de l'art est d'être deviné par un jeu muet, des uns et des autres; enfin c'est de faire parler son silence. Cette manière de s'exprimer est la science de tout

acteur qui se trouve sur la scène. Rien de ce qui s'y passe ne doit lui être étranger. En Angleterre, mistriss Siddons, Kean, Kemble; en Allemagne, Iffland et Eckoff ont donné la plus grande importance au jeu de leur physionomie. Nous avons déjà parlé, à ce sujet, de nos grands acteurs français.

Roscius s'exerçait à représenter, par la pantomime seule, la même phrase ou le même fait que *Cicéron* déclamait.

L'acteur vulgaire joue de la voix, du geste; le grand comédien joue de la physionomie; il est véritablement peintre et grand peintre; il connaît tous les signes, toutes les nuances des affections humaines, sans se mouvoir, sans parler, il peut à volonté les exprimer, et faire passer dans l'âme des spectateurs les impressions les plus variées.

Garrick surtout a excellé dans ce langage silencieux, dans ce jeu muet, dans ce développement volontaire des symptômes des passions. On raconte de lui une anecdote qui prouve jusqu'à quel point de perfection il était parvenu dans cet art :

« A une représentation du roi Léar, Garrick porta à un tel degré de sublimité le pathétique, que deux hommes, placés au milieu du parterre, poussèrent des hurlements et se meurtrirent le visage. Ces deux hommes étaient deux chefs de tribus sauvages, qu'un capitaine de vaisseau de la compagnie des Indes avait amenés avec lui. Les cris des deux insulaires valurent pour Garrick autant que les applaudissements de l'assemblée entière. »

Tous les traits, toutes les parties du visage sont ordinairement aussi mobiles et aussi exercés chez les différents acteurs remarquables. La diversité des emplois occasionne même des variétés frappantes dans leur physionomie ; c'est ce qu'on appelle *changer de masque*. Cette expression nous vient du théâtre des Grecs où Eschyle avait introduit l'usage parmi les acteurs de changer de masque à chaque situation nouvelle.

Avec la pantomime, un mot, qui n'est qu'un mot, devient une chose. L'expression visible a tant d'empire, qu'elle peut détruire même les effets des paroles, et changer le oui en non et le non en oui.

C'est surtout en amour qu'elle exerce toute sa puissance; c'est toujours elle qui est chargée de la première déclaration, et c'est alors que l'amour est véritablement éloquent.

L'objet qu'on expose aux yeux ébranle l'imagination, excite la curiosité; tout l'esprit est dans l'attente de ce qu'on va dire, et souvent cet objet a tout dit; la parole quelquefois gâte ce qui a besoin seulement d'être senti.

Un auteur crée son personnage en parole; le comédien le crée en action.

Pour considérer les physionomies imitées sous leur véritable point de vue, il faut les regarder comme une langue naturelle parlée par tous les hommes, mais susceptible, comme tous les autres langages, de se perfectionner par la culture, et de présenter une foule de différences, depuis les grimaces et les gesticulations du sauvage, jusqu'à l'élégance, la précision, la variété d'un Roscius ou d'un Pylades, d'un Garrick ou d'un Préville.

Des impressions vives et rapides, une organisation mobile et même un peu disposée au spasme, à l'imitation gesticulante et au ton automatique, suffisent quelquefois pour rendre un simple sauvage capable d'imiter un grand nombre de physionomies.

Les sauvages de la Nouvelle-Galles ont conservé, par une espèce de tradition *mimique,* l'histoire de tout ce qui les a frappés dans leurs nouvelles relations avec les Européens, depuis le gouverneur Phlips.

Cassidore appelle les pantomimes anciens, des hommes dont les mains disertes avaient pour ainsi dire une langue au bout de chaque doigt; ces pantomimes étaient parvenus à établir des nuances dans leur langage muet, et à faire distinguer les expressions propres et les expressions figurées.

MÉMOIRE.

Faculté par laquelle l'âme conserve le souvenir des idées et des choses.

Ce précieux don de la nature ne peut être mieux défini que par ces beaux vers de l'abbé Delille :

Cependant des objets la trace passagère
S'enfuirait loin de nous comme une ombre légère,
Si le ciel n'eût créé ce dépôt précieux,
Où le goût, l'odorat et l'oreille et les yeux
Viennent de ces objets déposer les images;
La mémoire! A ce nom, se troublent tous nos sages:
Quelle main a creusé ces secrets réservoirs?
Quel dieu range avec art tous ces nombreux tiroirs,
Les vide ou les remplit, les referme ou les ouvre?
Les nerfs sont ses sujets, et la tête son Louvre.
Mais comment à ces lois, toujours obéissants,
Vont-ils à son empire assujettir les sens?

Comment l'entendent-ils sitôt qu'elle commande?
Comment un souvenir, qu'en vain elle demande,
Dans un temps plus heureux, promptement accouru,
Quand je n'y songeais pas, a-t-il donc reparu?
Au plus ancien dépôt quelquefois si fidelle,
Sur un dépôt récent, pourquoi me trahit-elle?
Pourquoi cette mémoire, agent si merveilleux,
Dépend-elle des temps, du hasard et des lieux?
Par les jours, par les ans, par les mœurs affaiblie,
Comment ressemble-t-elle à la cire vieillie,
Qui, fidèle au cachet qu'elle admit autrefois,
Refuse une autre empreinte et résiste à mes doigts?
Enfin, dans le cerveau si l'image est tracée,
Comment peut dans un corps s'imprimer la pensée?
Là finit ton savoir, mortel audacieux;
Va mesurer la terre, interroger les cieux,
De l'immense Univers règle l'ordre suprême;
Mais ne prétends jamais te connaître toi-même.

La mémoire perd de moitié sur la scène et à l'exécution; il faut donc savoir quatre fois chez soi pour bien savoir sur la scène.

Que surtout la mémoire, en ces moments fidelles,
Lorsque vous commandez ne soit jamais rebelle,
Et ne vous force point, glaçant votre chaleur,
D'aller à son défaut consulter le souffleur.

L'artifice de la mémoire c'est l'*exercice;* on se forme la mémoire par des travaux sans relâche. Point de grand comédien sans une mémoire sûre.

C'est un triste sort, dit Fénelon, que celui d'un orateur qui hésite. Dans la nécessité de penser toujours à ce qu'il va dire, il ne pense jamais à ce qu'il dit.

Lorsqu'une grande mémoire est soutenue par une certaine mesure de jugement, elle prend quelquefois l'apparence du génie, aussi la faculté de bien retenir ce qu'on a lu et entendu, jointe au talent d'exposer les faits avec ordre, a souvent été confondue avec le génie même.

Les manques de mémoire détruisent l'illusion et rendent l'action froide. La sûreté imperturbable de mémoire donne beaucoup d'aisance, de vérité et de naturel; et la liaison des idées est le principe de la mémoire. Un comédien qui manque de mémoire doit renoncer au théâtre, aussi bien que celui qui n'a que cette faculté.

Trois opérations graveront dans votre esprit ce que vous exigez de lui qu'il retienne; d'abord bien *concevoir*, ensuite *raisonner* chaque chose, enfin *relire* fréquemment.

Ce qui fait que souvent on apprend difficilement, c'est qu'on veut se remplir de l'*écriture*, des *mots*, avant de se remplir de la *chose*.

Apprendre par *cœur*, c'est bien le mot dont on doit se servir : il n'y a guère en effet que le cœur qui retienne bien et qui retienne vite. L'art serait donc de se *frapper* le plus possible, de se faire des images de ce que nous voulons retenir.

Les anciens et les modernes ont imaginé divers moyens pour aider la mémoire. Ils ont composé des *mnémoniques*, mais dont on ne se sert plus.

Cependant, de nos jours, MM. *Come* et *Aimé Paris*, se sont distingués dans cette science, et les résultats de leur méthode sont assez surprenants.

Le comédien doit être supérieur à sa mémoire; il doit oublier qu'il a appris ce qu'il répète.

Une manière que *Leibnitz* recommande, c'est d'apprendre une phrase et la répéter, puis répéter la première et la deuxième, puis la première, la deuxième et la troisième, et ainsi de suite.

Lekain, pour apprendre son rôle, le lisait deux fois le matin et deux fois le soir; il le lisait ainsi pendant longtemps, et ensuite il apprenait les vers.

Larive avait étudié longtemps ses rôles, couplet par couplet; cette manière le fatiguait beaucoup, il en imagina une autre, c'était de lire dix fois, vingt fois un rôle tout entier sans songer à l'apprendre : il lui suffisait de le comprendre.

Il est bon aussi de se commander de savoir une chose dans un temps donné, dans un quart-d'heure, une demi-heure, deux heures, un jour; car l'esprit est naturellement paresseux, et lorsqu'il n'est point pressé par quelque motif, il se laisse aller au premier objet qui vient s'emparer de lui.

Il y a autant d'espèces de mémoires qu'il y a d'espèces de jugements : il faut donc essayer plusieurs manières d'apprendre et n'en conserver qu'une, celle qui fatigue le moins.

Dans tout ce qui regarde la mémoire et l'intelligence, il n'y a rien dont on ne soit capable depuis dix ans jusqu'à trente; les organes, encore neufs, ont tant d'aptitude et tant d'énergie, toutes les perceptions sont si vives! et c'est peut-être pour cela que le temps à cet âge paraît si long; c'est que tout fait *trace* dans notre esprit, et que le passé nous est toujours présent.

Quand un acteur manque de mémoire, il ne doit pas re-

garder le souffleur, ou le public est de suite au fait de ce qui lui arrive ; il faut qu'il anime la scène en écoutant le souffleur, qu'il supplée par sa tenue et son jeu muet.

Fleury était fort adroit dans ces sortes de circonstances. Il fallait être tout-à-fait de l'art pour s'apercevoir quand il manquait de mémoire.

Une mémoire qui travaille contraint l'action et ôte l'inflexion à la voix.

Dans un ouvrage très-curieux, dont il n'existe peut-être plus d'exemplaires en France, et qui est intitulé : *Variétés ingénieuses* ou *Recueil et mélanges de pièces sérieuses et amusantes*, par D..., académicien (Paris, 1725, Divid, libraire), on trouve, vers la fin, l'exposé d'une *Méthode pour raisonner et se souvenir*.

On distingue dans cette méthode le chapitre suivant :

Abrégé de la Mémoire artificielle. Elle est fondée sur quatre choses :

1° Les lieux pour placer les images, comme le papier;

2° Les images pour représenter chaque chose, comme les caractères;

3° L'ordre;

4° La pratique des lieux et des images.

Un autre chapitre traite de la *Pratique de la mémoire artificielle*.

Le mot ou la matière dont on veut se souvenir doit être placé par une de ces cinq choses : 1° par ressemblance des mots; 2° par comparaison; 3° par fiction; 4° par inscription; 5° par liaison.

Exemples de mémoires extraordinaires.

L'histoire nous rapporte des exemples de mémoire auxquels on a peine à croire.

Un ambassadeur nommé Cyneas ayant été reçu en audience dans le sénat romain, salua, le lendemain, par leurs noms, tous les sénateurs et les plébéiens qui avaient assisté à cette assemblée.

Le célèbre orateur Hortensius demeura tout le jour à une vente de meubles qu'on criait à l'encan, et répéta le soir les différents meubles qui avaient été vendus, et le nom des acheteurs.

Muret, auteur du XVIe siècle, rapporte un fait qui n'est pas moins étonnant, si toutefois il est vrai :

« Je rencontrai, dit-il, un Corse qui avait trouvé l'art de se faire une mémoire prodigieuse. Je lui dictai deux à trois mille mots grecs, latins, barbares, sans aucun rapport entre

eux. Cet étudiant les répéta sans broncher, dans le même ordre qu'ils avaient été dictés, descendant du premier au dernier, et remontant ensuite du dernier au premier. »

Du temps que Voltaire était à Postdam, un Anglais fut présenté à Frédéric, comme pouvant retenir un discours assez long, après l'avoir entendu une seule fois. On en fit l'épreuve, et l'Anglais tint parole. Dans ce moment Voltaire entra chez le roi, pour lui lire une pièce de vers qu'il venait de composer. Frédéric fit cacher l'Anglais, et lorsqu'il eut écouté Voltaire jusqu'à la fin, il lui dit : « Vous vous avisez donc de prendre les vers d'autrui pour vous les attribuer? On m'a déjà récité cette pièce ce matin. » Et à l'instant il fit revenir l'Anglais, qui, en effet, répéta les vers à la lettre.

M. Baptiste cadet, sociétaire retiré du Théâtre-Français, citait souvent un acteur nommé Lassaussiclere, qui, après avoir lu les *Petites Affiches* pendant une heure, les répétait textuellement.

LECTURE.

Action de lire.

La lecture est une science au moyen de laquelle on connaît, on comprend la figure et le son des divers caractères écrits ou imprimés de chaque langue.

Rien ne peut égaler le charme inexprimable
Que donne à la lecture un son de voix aimable ;
C'est un don enchanteur, mais en le cultivant
Par trop d'afféterie on le gâte souvent.
De la prétention c'est l'effet ordinaire ;
On fait toujours plus mal ce qu'on veut trop bien faire.

Il est très-difficile de bien rendre, avec le ton qui leur convient, les divers sujets qu'on lit : il faut tantôt élever la voix, tantôt la baisser, tantôt l'attendrir, tantôt l'altérer et tantôt l'éteindre.

M. Lemercier s'exprime ainsi à ce sujet :

« Bien parler est rare, bien déclamer plus rare encore; j'oserai en exprimer le pourquoi sans craindre que les vrais grammairiens me contredisent : c'est que très-peu d'hommes savent lire, très-peu même parmi ceux qui écrivent ou qui débitent en public de la prose ou des vers composés par eux. On aurait lieu de sourire ou de se récrier à cette assertion, si je ne l'expliquais. J'ai de quoi prouver néanmoins qu'on est plus frappé qu'autrefois du défaut commun aux mauvais

lecteurs, depuis que se sont tant multipliés les discours. Il se signale dans nos tribunes d'État, dans nos chaires d'enseignement, et jusque dans nos académies. Pourtant, du sein de ces dernières, dont l'une est spécialement instituée pour la conservation de la langue, devraient et pourraient être émises toutes les règles de correction prosodique. Lorsque j'avance qu'on a besoin d'apprendre à lire, je n'entends pas désavouer qu'on ne s'énonce pas avec une sorte de régularité vulgaire ; mais j'entends qu'on néglige une pureté de diction juste et supérieure, qui me semble nécessaire aux maîtres en littérature pour instruire et charmer leur auditoire.

Lecture à haute voix.

L'étude de la lecture à haute voix et de l'action oratoire, d'après des règles fixes et puisées dans l'analyse, est absolument indispensable aux hommes dont l'état exige l'exercice de la parole. L'étude de la lecture à haute voix (première partie de l'action oratoire) est nécessaire à tous les hommes qui ne sont pas illétrés.

On n'enseigne à bien lire, nulle part en France.

PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'ART DU COMÉDIEN.

ABANDON.

S'abandonner ; se livrer, céder aux impulsions naturelles.

Sans l'abandon, on ne peut pas être grand acteur.

L'art de ne se passionner qu'à propos, et dans le degré qu'exigent les circonstances, a pour le moins autant de difficultés que celui de faire valoir tous les discours.

ACCESSOIRES AJOUTÉS AU PRINCIPAL.

Tout ce qui concourt à l'illusion théâtrale, et n'appartient point à la décoration peinte.

Les chaises, les tables, les pendules, les lustres, etc., sont des accessoires.

ACCESSOIRES.

Emploi.

Les rôles de l'importance la plus faible, qui sont confiés à des figurants de première classe.

Préville ne négligeait pas cet office, si méprisé aujourd'hui de nos petits comédiens : il apportait des lettres, il faisait

des annonces, et le public reconnaissant l'applaudissait. Les représentations extraordinaires et celles de quelques pièces de Molière fournissent encore aux acteurs chefs d'emplois l'occasion de se montrer dans les accessoires. La tradition a établi cet usage, auquel les artistes se soumettent, non par respect pour Molière ou pour le public, mais par déférence pour le règlement, qui leur accorde un feu pour leur participation à ces sortes de solennités.

ACCORD.

Harmonie. — Entente. — Ensemble.

Rare à l'orchestre, très-rare sur le théâtre, plus rare encore derrière les coulisses. Voy. *Ensemble.*

AFFECTATION.

Défaut opposé au simple et au naturel.

> Chassons loin de nos yeux ces tragiques pagodes,
> Qui, marchant par ressort, et toujours se guindant,
> Soupirent avec art, pleurent en minaudant.

Tout ce qui approche de l'excès devient affectation, paraît désagréable et donne de la contrainte.

De tous les défauts, l'affectation est celui qui peut se contracter le plus aisément, et ce qui est outré est presque toujours froid.

Il faut jouer le sentiment et non les mots.

Toutes les fois qu'on parle du ciel, le regarder c'est affectation (à moins qu'on ne joue quelque tartufe), de même que de poser continuellement la main sur son cœur en le nommant ou en parlant d'amour. Il faut laisser aux acteurs italiens cette puérile exactitude du *geste à la chose*, qui, pour exprimer la sensibilité, ne manquent jamais de s'appliquer fortement la main sur la poitrine, comme si effectivement il était question du cœur physique en cette occasion.

La pompe et la force dans l'expression sont insoutenables, surtout lorsque le sentiment est faible et le langage commun; nous ne voulons pas qu'un acteur nous étonne par ses propres idées, nous demandons qu'il rende fidèlement la pensée de l'auteur.

Rien de plus insupportable que les acteurs qui veulent tout faire valoir dans un rôle, au lieu de faire attention que les grands coups de maître au théâtre sont toujours amenés par quelques sacrifices, et qu'enfin le véritable art consiste à négliger certains détails pour appuyer davantage sur d'autres.

On pourrait reprocher à presque tous nos danseurs actuels l'affectation avec laquelle ils terminent leurs pas; leurs dernières poses semblent vraiment dire au public : Voilà qui est beau, applaudissez! Pourquoi donc ne cherchent-ils pas à joindre la simplicité à la grâce et le naturel à la noblesse?

AFFECTION.

Toute activité vive de l'âme qui, à raison de sa vivacité, est accompagnée d'un degré sensible de plaisir ou de peine.

Les affections ordinaires de l'âme influent toujours sur l'habitude physique du corps.

La douleur, le plaisir et toutes les passions qui en dérivent se rendent visibles par les altérations que les organes éprouvent. Ces impressions sont-elles constantes et profondes? Les altérations subsistent, et c'est ainsi que l'homme bon ou méchant offre dans ses traits l'empreinte de son âme; elle se peint aussi dans les accents de sa voix. C'est un talent bien rare dans l'acteur lorsqu'il fait constamment remarquer dans son jeu les affections ordinaires de l'âme du personnage qu'il doit représenter.

Les grandes affections de l'âme sont les mêmes d'un pôle à l'autre, parce qu'elles entrent dans l'organisation de l'homme, ouvrage du créateur.

AFFÉTERIE.

Manière, préoccupation de ses moyens naturels et de ses avantages physiques.

Il ne faut pas compter pour plaire sur les agréments qu'on tient de la nature; il ne faut pas surtout laisser apercevoir que l'on y compte. Dès que le public remarque dans un acteur cette confiance, il lui dispute tous ses avantages et lui retire ses faveurs.

AIR.

L'air consiste dans la situation et le mouvement de tout le corps.

Voulez-vous sur la scène exciter la tendresse,
Il faut que votre abord, que votre air intéresse,
Et puisse faire éclore en nos cœurs agités
Le feu des passions que vous représentez.

Quelque vives que soient les pensées et les expressions, l'air en augmente la vivacité; sans lui elles agissent plus lentement et frappent moins l'imagination.

L'air d'un homme persuadé, persuade.

L'air majestueux, animé par le zèle, sert merveilleusement.

L'air de trop de confiance nuit à la persuasion.

Beaucoup d'acteurs s'imaginent mal à propos qu'un air serein déshonorerait la tragédie.

AISANCE.

Facilité, liberté d'esprit et de corps.

Il ne faut pas pousser l'aisance jusqu'à jouer avec le public; ce qui fait oublier aux acteurs de jouer avec leurs interlocuteurs.

Les acteurs en France ont généralement de la grâce et de la dignité; mais ils n'apportent pas encore assez d'aisance sur le théâtre. Leurs gestes, leurs pas, leur air et leurs attitudes sentent la répétition et rappellent constamment l'anecdote du danseur Gardel, qui cria à un prince qui tuait une princesse : que vous tuez mal! tuez donc avec grâce!

On pourrait ajouter que beaucoup d'acteurs, en effet, semblent venir se placer sur le théâtre à un endroit marqué d'avance.

AME.

Principe de la vie.

L'art d'être vraiment tragique tient aux seules émotions de l'âme.

Ce n'est que dans l'âme qu'on trouve les moyens d'entraînement, et en étudiant un rôle il faut toujours interroger son âme plutôt que son esprit. Dans les arts et dans les lettres, l'âme d'abord, le talent après!...

L'âme embellit tout, elle a le privilège exclusif d'attirer à elle tous les cœurs, de les entraîner, de les subjuguer et de leur faire croire et voir ce qu'elle veut.

Quiconque n'a pas l'âme élevée représente mal un héros.

L'âme seule procure à l'organe l'énergie mâle et soutenue qui provoque, fixe et captive la sensibilité.

Les grands mouvements de l'âme élèvent l'homme à une nature idéale, dans quelque rang que le sort l'ait placé. Il y a toujours, dit le docteur Alibert (1), dans le fond de notre âme, quelque chose de fier et de généreux, qui nous défend contre l'abjection, et qui nous fait tendre sans cesse vers l'agrandissement de notre destinée.

L'acteur qui ne sent point, qui n'a pas d'âme et qui voit

(1) Physiologie des passions.

des gestes dans les autres, croit les égaler au moins par des mouvements de bras, par des marches en avant et en arrière, par ces tours oisifs enfin, toujours gauches au théâtre, qui refroidissent l'action et rendent l'acteur insupportable. Jamais dans ces automates fatigants l'âme ne fait agir les mouvements, elle reste ensevelie dans un assoupissement profond; la *routine* et la *mémoire* sont les chevilles ouvrières de la machine qui agit et qui parle.

Hume, auteur allemand, compare l'âme à un instrument à cordes dont les vibrations des cordes frappées continuent après que l'impulsion a cessé, et ne se perdent que peu à peu et d'une manière imperceptible; par cette raison les tons qui suivent les premiers ne sont jamais *bien purs*; les nouvelles vibrations sont entendues avec les premières qui durent encore, et les tons se mêlent et se confondent.

Cette observation délicate de *Hume* pourrait fournir au chanteur et au comédien l'occasion d'un travail remarquable sur eux-mêmes.

Quant à l'action de l'âme, on conçoit bien qu'elle ne saurait se mouvoir à la façon du corps; mais l'effet de sa force motrice a un certain rapport avec l'effet de la force motrice du corps. Agir, c'est produire une action, un certain effet; quand l'âme agit, il faut que l'effet existe hors d'elle ou sur son corps; ce n'est pas sur la sensation même que l'âme agit, cette sensation n'étant que l'âme elle-même, modifiée d'une certaine manière, c'est donc sur les fibres, dont le mouvement produit la sensation, que l'âme exerce son activité.

Les mouvements de l'âme peuvent se concevoir sous l'image des directions que suivent les mouvements du corps:

Ou l'âme s'élève, ou elle s'abaisse, ou elle s'élance en avant, ou elle se replie sur elle-même, ou elle se contient et s'observe, ou elle se penche de tous côtés chancelante et irrésolue, ou elle bouillonne et se roule sur elle-même comme un globe de feu sur son axe.

1. *Aux mouvements de l'âme qui s'élève*, répondent les intonations de l'admiration, de l'exclamation, de l'enthousiasme, du ravissement, de l'invocation, de l'imprécation, des vœux ardents et passionnés, de la révolte contre le Ciel, de l'horreur du crime et des vices de notre nature.

2. *Aux mouvements de l'âme qui s'abaisse*, répondent les intonations plaintives, les supplications, celles des humbles prières, du découragement, du repentir, de tout ce qui implore grâce ou pitié.

3. *Aux mouvements de l'âme qui s'élance en avant*, répondent les intonations du désir impatient, de l'instance vive et

redoublée, de l'interrogation, de l'apostrophe, du reproche, de la menace, de l'insulte, de la résolution et de l'audace, de tous les actes d'une volonté ferme et décidée.

4. *Aux mouvements de l'âme qui se replie sur elle-même,* répondent les intonations de la surprise mêlée d'horreur ou d'effroi, de la répugnance, de la honte, de l'épouvante, du remords, de tout ce qui réprime le penchant, renverse la résolution ou la volonté.

5. *Aux mouvements de l'âme qui se contient, se modère et s'observe,* répondent les intonations de la déférence, des égards, du respect, de la flatterie, de la complaisance, de l'hypocrisie, celles des allusions, des réticences, de l'ironie, de l'artifice et du manège.

6. *Aux mouvements de l'âme qui déborde de toutes parts,* répondent les intonations d'une joie excessive, d'un mécontentement extrême, de la colère qui éclate, d'une douleur violente qui ne se contient plus, d'une misanthropie universelle, d'une indignation qui n'est plus retenue, d'un désespoir affreux, d'un délire furieux.

7. *Aux mouvements de l'âme qui hésite et se penche de tous côtés chancelante et irrésolue,* répondent les intonations du doute, de l'incertitude, de l'inquiétude, du balancement des idées et des sentiments, de la prudence qui combine ses moyens et qui en calcule les effets.

8. *Aux mouvements de l'âme qui bouillonne et se roule sur elle-même,* répondent les intonations de la rage concentrée, des projets de la vengeance, des desseins de la haine et de l'envie, et des soupçons jaloux. (Voyez le *Traité de la lecture à haute voix,* par Dubroca.)

ANATOMIE.

L'anatomie est l'art de disséquer ou de séparer adroitement les parties solides des animaux.

Le but de l'anatomie est la connaissance des parties solides qui entrent dans la composition des corps des animaux, et, à l'aide de cette connaissance, de pouvoir se conduire sûrement dans le traitement des maladies qui sont l'objet de la médecine et de la chirurgie.

L'étude de l'anatomie est utile aux comédiens, quoiqu'il semble au premier abord que quiconque a beaucoup d'âme et sent profondément, doit exprimer naturellement et avec toute l'énergie possible, les passions qui l'agitent. (Voyez *Expression.*)

Mais après avoir exercé l'appareil musculaire du visage, on aura une ressource de l'art lorsque la nature sera rebelle.

Muscles, nerfs.

Le muscle est une partie charnue et fibreuse du corps d'un animal, destinée à être l'organe ou l'instrument du mouvement; c'est un paquet de lames minces et parallèles, qui se divise en grand nombre de petits.

Le nerf est un corps rond, long et blanc, semblable à une corde composée de différents fils ou fibres; il prend son origine du cerveau ou du cervelet, au moyen de la moelle allongée et la moelle épinière qui se distribuent dans toutes les parties du corps.

L'organe du sentiment, c'est le nerf; c'est par lui que les objets extérieurs parviennent à frapper l'âme.

Il faut que le système nerveux soit chez l'acteur, dit Talma dans sa *Notice sur Lekain*, tellement mobile et impressionnable, qu'il s'ébranle aux inspirations du poète, aussi facilement que la harpe éolienne résonne au moindre souffle de l'air qui la touche.

Les vaisseaux, veines, membranes, tendons, fibres, filaments, artères, font plus ou moins partie des muscles et des nerfs; ils en sont les différentes divisions.

L'appareil musculaire du visage comprend à lui seul quarante-sept muscles, auxquels il faut ajouter les six muscles placés dans les côtés ou dans l'épaisseur des joues, et qui, sans appartenir directement au visage, contribuent à la physionomie d'une manière assez remarquable.

Ainsi l'organisation de la face se compose de cinquante-trois muscles, dont les mouvements particuliers se combinent de toutes les manières dans le jeu des passions; ils sont à la disposition de l'âme humaine pour exprimer ses différentes affections. Chacun de ces muscles est plus ou moins employé par les passions diverses, et se trouve plus directement au *service* d'un ordre particulier de pensées et de sentiment. Chacun a sa manière de figurer dans le tableau physionomique son geste, son mouvement propre, avec lesquels se combinent le geste et le mouvement des autres muscles; de là une foule d'actions *mixtes*, aussi variées, aussi nombreuses que les nuances de la pensée et des affections.

Le jeu et le mouvement de l'appareil des muscles de la face constituent seuls le *geste* détaillé et volontaire du visage.

Plus on observe cette admirable structure de l'appareil musculaire de la face, plus on s'aperçoit que cette structure réunit toutes les conditions nécessaires pour un langage que tous les hommes parlent de la même manière dans tous les

lieux de la terre, et dont la nature a travaillé l'organe avec un soin qu'elle n'a pris que pour l'espèce humaine.

Le philosophe *Diderot*, dont tout le masque avait d'ailleurs une grande expression, faisait mouvoir à volonté, et dans toute leur étendue, les muscles *occipitaux frontaux*, dont la contraction imprimait, quand il parlait avec chaleur, des mouvements remarquables à sa chevelure.

Le plus grand peintre des passions, *Garrick*, contractait les muscles du front d'une manière singulièrement expressive dans le rôle de Richard III.

Talma exécutait aussi cette contraction, surtout dans les rôles de Brutus, Charles IX et Manlius. Ce qui dominait chez lui, c'était le jeu des muscles du front, des sourcils, et ceux de la lèvre inférieure, organes d'expression et de mouvement qui peignent à grands traits.

Mademoiselle Raucourt, dont la plus grande mobilité physionomique était dans le front, produisait beaucoup d'effet dans Médée et Athalie.

APARTÉ.

L'Aparté est un discours de quelques paroles, qui est censé n'être entendu de personne, quoique l'acteur le prononce en présence d'un autre; il exige de sa part la plus grande circonspection et beaucoup d'adresse.

L'aparté diffère du monologue par sa brièveté et en ce que l'acteur n'est pas seul. (Voyez *Monologue*.)

Beaucoup d'acteurs ont la mauvaise habitude d'adresser leur *aparté* au public, tandis que c'est toujours à eux seuls qu'ils doivent parler; d'ailleurs, dans aucun cas, l'acteur ne doit supposer un public devant lui.

Il faut en général faire les *aparté* sans gestes, ils produisent plus d'effet et ne sont pas d'ailleurs exposés à être vus de l'interlocuteur.

ALLUSIONS.

Rapport, ressemblance.

C'est à propos des allusions politiques qu'on doit rappeler à l'acteur qu'il ne doit jamais manifester son opinion sur la scène, et que, quelque circonstance qu'il arrive, il ne doit jamais sortir du caractère de son personnage.

APLOMB.

Assurance.

L'*idée* qu'on parle à des inférieurs en puissance, en crédit et surtout en esprit, donne de la liberté, de l'assurance et même de la grâce.

Démosthènes se promenait souvent sur les bords de la mer, et là il haranguait les flots agités; il s'enhardissait et s'accoutumait ainsi au bruit tumultueux des assemblées populaires.

Il ne faut pas que l'assurance du comédien dégénère en effronterie; il perd alors l'estime du public.

L'impertinence est à l'aplomb ce que la bêtise est à la sottise. Il est une sorte d'aplomb modeste qui sied bien au mérite, c'est la conscience de son talent.

ART.

Science, méthode, artifice, habileté. (Voyez *Comédien.*

Baptiste aîné le montrait, TALMA le *cachait.*

ATTITUDE.

Maintien, tenue.

Il est essentiel aux acteurs tragiques d'étudier souvent, dans les Musées, les statues et morceaux antiques, pour la fierté des attitudes, la noblesse du geste et l'entente des vêtements.

Il y a trois classes d'enfants, trois classes d'hommes, dans l'une desquelles chaque individu doit être rangé.

Notre corps est ou raide, ou tendu, ou lâche, ou mou; ou bien il tient un juste milieu, et alors il joint l'aisance à la précision. Au contraire, plus la nature est dans son centre, plus ses formes sont précises et aisées; elles ont de la précision sans dureté, de l'aisance sans mollesse.

La même distinction a lieu au moral, car un caractère tendu accable les autres, un caractère lâche est facilement accablé par lui-même; un caractère aisé et précis n'est à charge à personne et il a le ressort nécessaire pour résister au poids.

Il faut se courber de la poitrine sans craindre de grossir ses épaules, qui dans cette occasion ne peuvent jamais faire une mauvaise figure, et non se courber de la ceinture en tenant l'estomac et la poitrine raides.

La position du corps dans l'homme qui regarde, ne doit pas être la même que celle de l'homme qui écoute.

Une attitude, un maintien explique mille choses, que l'auteur n'a pas pu exprimer, parce qu'alors il aurait été trop prolixe.

Il faut que l'acteur juge, d'après le caractère de son rôle, quelle attitude et quel maintien il doit choisir pour les scènes tranquilles du simple dialogue.

Le corps ne garde jamais la même position quand les idées changent d'objet.

Si vous avez *fortement* conçu, malgré vous votre attitude conviendra au sujet, et tous les mouvements de votre tête et de vos bras s'accorderont parfaitement.

BEAU.

Juste proportion des parties avec un agréable mélange des couleurs.

On dirait que dans le sentiment du beau, comme dans le sentiment de l'amour, il y a quelque chose de vague, de mystérieux, d'indéfinissable qui en fait le charme, et que le raisonnement et l'analyse ne peuvent saisir.

La difficulté d'expliquer les sources du beau et du vrai, et d'en suivre tous les détours par des règles certaines, a arrêté tous les maîtres.

Aristote regarde la grandeur et l'ordre comme les attributs du beau; le beau est fondé sur la raison.

Tout ce qui plaît est beau. S'il est si difficile de créer le beau dans les arts, ce n'est que parce que l'on n'a appelé beau que le difficile. Il est un beau simple, naturel, sans apprêt, négligé en apparence et qui flatte sans se laisser apercevoir; ce qui est beau doit être arrondi, doux, poli, délicat, léger, et doit s'éloigner surtout des lignes droites.

La beauté n'a rien de commun avec le talent; mais elle en fait quelquefois pardonner l'absence.

CACHET.

Semblable à ces médailles effacées dont le type inaperçu a l'air commun à toutes, le talent de la plupart de nos auteurs, de nos comédiens ou de nos compositeurs, est sans cachet original. Il faut cependant, en faveur de quelques-uns d'entre eux, faire une honorable distinction. Talma imprima le cachet du génie à la plupart de ses rôles tragiques; mademoiselle Mars donnait à tous les siens le cachet de l'intelligence la plus délicate; Potier marquait ses bouffonneries du cachet de la folie vive et spirituelle; Désaugiers chantait en joyeux gastronome, il avait le cachet du ventre; Grétry plaît par la grâce et la finesse; Boïeldieu charme par la douceur et l'élégance; Rossini entraîne et séduit par la hardiesse et la nouveauté de l'expression. Ces trois compositeurs ont un cachet, il est plus facile de les critiquer que de les imiter.

CALME.

Tranquillité, immobilité.

Il y a souvent beaucoup d'expression à n'en pas mettre. Dans les poses, on ne paraît jamais plus pathétique.

. . . . . .

Dans son cœur oppressé sa douleur se rassemble;
Ses antiques malheurs s'y réveillent ensemble.
Son calme m'épouvante, il ne s'est point hélas!
Ni penché sur mon sein, ni jeté dans mes bras:
Immobile et plongé dans une horreur *muette*,
Il murmure les noms de Laïus et d'Admète;
Sa bouche avec effort commence quelques mots,
Qu'arrachent ses douleurs, qu'étouffent ses sanglots.

(*Œdipe chez Admète.* Ducis.)

Le calme même doit être animé de certaine chaleur sourde et vive qu'on ne voit pas, mais qui se communique imperceptiblement et finit par agir avec violence sur l'auditeur; c'est le *sentir animé* dont parle M. Lemercier dans une *Notice*, publiée en 1818, sur le deuxième Théâtre-Français et sur la déclamation dramatique. (Voyez *la première Table des ouvrages relatifs à l'Art du Comédien.*)

CARACTÈRE.

Qualité de l'esprit et du cœur.

Les caractères sont les différents instruments qui exercent le jeu des passions, les différents ressorts qui les font mouvoir.

Une des choses les plus précieuses à observer au théâtre, c'est la vérité des caractères.

Le comédien, toujours observateur, doit les saisir partout et les puiser dans la nature même.

Le caractère influe si fort sur toute la personne, qu'il donne à celui qui en est dominé une physionomie particulière, une contenance qui lui est propre, et un geste dont sa façon de penser a formé chez lui l'habitude, une voix surtout dont le ton ne saurait convenir à un caractère différent.

Chaque caractère a donc une *voix particulière*, c'est un des plus sûrs moyens de le marquer dans sa plus grande perfection.

Le premier coup-d'œil que le public jette sur l'acteur doit le préparer au caractère qu'il va développer.

Quoique nous ayons à dire les choses les plus indifférentes, nous devons songer à ne jamais les dire comme pourrait faire celui qui ne représente pas le même caractère que nous.

Il faut s'attacher surtout à copier les *tics* qui, chez les gens de l'état de votre personnage, ont coutume d'accompagner son ridicule dominant.

Benjamin-Constant, dans la préface qui précède sa tragédie de Walstein, fait observer que les Allemands peignent les caractères dans leurs pièces, et les Français seulement les passions.

Pour peindre les caractères il faut nécessairement s'écarter du ton majestueux exclusivement admis dans la tragédie française ; car il est impossible de faire connaître les défauts et les qualités d'un homme, si ce n'est en le présentant sous divers rapports. Le vulgaire, dans la nature, se mêle souvent au sublime et quelquefois en relève l'effet.

En général, on juge avec certitude d'un caractère, moins d'après quelques traits isolés que par l'examen et la comparaison de tous les traits réunis.

CÉSURE.

Repos dans un vers.

Beaucoup d'acteurs les comptent et les font sonner toutes à l'oreille du spectateur. Talma savait s'affranchir du joug de la césure ; sa déclamation en était devenue plus naturelle, sans cesser d'être harmonieuse. C'est pour le poète et non pour l'acteur, que Boileau a dit :

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

CHALEUR.

Grande affection.

> Evitez cependant une chaleur factice
> Qui séduit quelquefois et vit par artifice,
> Tous ces trépignements et de pieds et de mains,
> Convulsions de l'art, grimaces de pantins,
> Dans ces vains mouvements qu'on prend pour de la flamme,
> N'allez point sur la scène éparpiller votre âme.

Lorsque la chaleur s'adresse au cœur et qu'elle est portée à un très-haut degré, elle devient ce pathétique dont les effets sont quelquefois si déchirants. Pour faire entendre ces accents, il faut que ce ne soit plus l'acteur, mais son cœur qui

parle; que livré à l'émotion qui l'agite, ce ne soit pas des applaudissements qu'il demande, qu'il ne pense pas à se faire admirer, mais à voir la passion qui l'anime, animer ceux qui l'écoutent; alors son jeu aura une qualité précieuse, l'abandon sans lequel le langage des passions ne se fait point entendre.

Il faut toujours en scène, lors même qu'on dit des choses peu importantes, avoir une certaine chaleur interne qui anime et empêche que le public voie un acteur où il ne doit jamais voir qu'un personnage.

CHANT.

Chanter, c'est former avec la voix des sons modulés.

Filer des sons, est un exercice auquel font très-bien de se livrer souvent les chanteurs, pour s'assurer de leur voix.

Il serait à désirer que les efforts que font les chanteurs paraissent moins sur leur physionomie, car souvent on est tenté de détourner la tête, pour ne jouir que de l'oreille, quelques fois ces efforts contorsionnent la figure d'une manière très-peu pathétique.

DE LA CHARGE.

La charge est une exagération dictée par l'enjouement.

Il n'est pas douteux que le comédien ne puisse et ne doive quelquefois user de charge.

On se sert, mal à propos, du mot *charge*, en parlant du trop de véhémence de la déclamation d'un acteur tragique. Lorsqu'un peintre, dans un tableau destiné à nous toucher, fait grimacer ses figures, on ne dit pas qu'il charge, on dit qu'il rend mal ce qu'il veut exprimer.

La charge est, au théâtre, la même chose que dans la peinture : c'est un excès qu'on se permet pour se moquer ou pour faire rire.

Il faut en quelque sorte que la charge déraisonne avec raison, et qu'elle conserve une espèce de règle dans son désordre. On consent qu'un peintre peigne une figure avec un nez d'une longueur excessive, mais on veut que ce nez soit analogue aux autres nez qu'on connaît, et qu'il soit à la place que la nature lui a assignée.

Il ne faut pas non plus que la charge soit trop fréquente.

Werther, joué par Potier, était une excellente charge du sentiment le plus vrai.

Bernard-Léon était charge.

Les charges de Tiercelin étaient amusantes et de bon goût; celles d'Odry, plaisantes, mais quelquefois outrées; celles de Monrose étaient froides; celles de Mazurier étaient étonnantes pour le spectateur, et dangereuses pour le grotesque.

Les parodies, les imitations burlesques, les parades, les caricatures sont des charges; elles ne se font pardonner que par une forte dose de gaîté, d'esprit et de folie.

COEUR.

Le siège des passions, le fond de l'âme.

Le cœur est le foyer de toutes les affections morales; il dément bientôt le jugement des yeux.

> Consultez votre cœur, c'est là qu'il faut chercher
> Le secret de nous plaire et l'art de nous toucher.

Quand le cœur parle, toutes les fibres de l'organisation lui sont subordonnées, et ne lui fournissent que les moyens nécessaires à son explosion.

La base de la véritable éloquence est dans le cœur.

Cœur, en anatomie, est un corps musculeux situé dans la cavité de la poitrine, où toutes les veines aboutissent, et d'où toutes les artères sortent, et qui, par sa contraction et sa dilatation alternatives, est le principal instrument de la circulation du sang et le principe de la vie.

L'usage du cœur est de pousser le sang dans toutes les parties du corps, à quoi contribue principalement son mouvement alternatif de contraction et de dilatation. Par la dilatation, appelée *diastole*, ses cavités s'ouvrent et se dilatent pour recevoir le sang que les veines apportent; et par la contraction appelée *systole*, ses cavités se resserrent et se contractent pour repousser de nouveau le sang dans les artères.

COMIQUE.

Qui appartient à la comédie proprement dite. — Plaisant, propre à faire rire.

Il est un point où finit le comique et où commence la caricature; voilà ce que le tact de l'acteur doit toujours lui faire connaître.

On remarque que ceux qui par profession sont chargés d'amuser les autres et d'exciter la gaîté, sont eux-mêmes tristes et moroses.

Antoine Vicentini, dit *Thomassin*, célèbre arlequin, l'a

prouvé d'une manière particulière : il alla consulter le médecin Dumoulin, qui, ne le connaissant pas, lui conseilla d'aller voir arlequin. Dans ce cas là, reprit Thomassin, il faut que je meure de ma maladie, car je suis cet arlequin auquel vous me renvoyez.

Beaucoup d'acteurs dans les rôles de bas comique, ont l'habitude, lorsqu'un mouvement ou une inflexion de voix, un mot ajouté dans la prose, a produit quelque effet, de recommencer, et surtout lorsque c'est une intention qui vient d'eux-mêmes; mais en agissant ainsi, ils deviennent froids; ce qui pouvait être naturel paraît affectation.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE COMIQUE.

Comique noble.

Le comique noble peint les mœurs et les vices des grands; ils diffèrent des mœurs du peuple beaucoup moins par la forme que par le fond. L'amabilité et la politesse qui colorent leurs actions, l'habitude qu'ils ont de feindre et de se voiler aux yeux des autres hommes, pour conserver la considération dont ils jouissent, rendent leurs ridicules et leurs vices bien plus difficiles à saisir et à exprimer; aussi ne se déploient-ils que dans les occasions forcées; car leurs vices mêmes ont quelque chose d'imposant, et leurs ridicules sont si bien cachés qu'on ne peut les mettre en jeu que par les situations; ce qui est une leçon pour le comédien, et lui apprend que le personnage qu'il représente ne dévoile les transitions de son caractère que lorsque la contrariété l'y force, et qu'auparavant il doit être caché sous d'aimables dehors; et pour le poète, qu'il ne doit faire paraître ses personnages que dans les situations qui les forcent à trahir leur caractère. Pour réussir dans le comique noble, il faut donc réfléchir constamment sur les mœurs, sur les ridicules et les caractères des hommes du grand monde et de la bonne société.

Comique bourgeois.

Le comique bourgeois attaque les prétentions mal placées et les faux airs. Celui-ci est bien moins difficile à traiter que le comique noble. Les caractères sont moins voilés; ils ne se cachent qu'à demi; s'annoncent plus promptement et acquièrent un grand degré d'originalité dans les situations. L'étude qu'on en peut faire sur les hommes est bien plus facile; cette classe moyenne étant plus nombreuse, et présentant un plus grand nombre d'originaux dont les caractères ne sont plus ou moins cachés qu'en raison du rang qu'ils ont dans la société.

Bas-comique.

Le bas comique imite les mœurs du bas peuple : son mérite est le coloris, la vérité et la gaîté, sans s'écarter de l'honnêteté et de la délicatesse, car les bornes une fois passées on tombe dans le grossier, qui blesse le goût et les mœurs, et qui doit à jamais être banni du théâtre. Le bas comique s'acquiert en observant les gens du peuple dans leurs fêtes, dans leurs ménages, et au moment où le vin commence à les échauffer : il tient beaucoup aux manières.

La farce fait partie du bas comique ; elle amuse, fait rire et n'occupe point. Autrefois on avait dans le bas comique des Pasquins, des Turlupins, des Arlequins (1), des Scaramouches, des Gilles, des Bouffons, des Paillasses, des Cadet-Roussel, des Jannots et des Jocrisses (2).

Mais ils sont devenus trop communs sur la scène du monde, surtout les arlequins et les paillasses : on s'est alors lassé de les voir sur le théâtre.

Il n'y reste guère maintenant que les *crispins* et les *scapins*, dans les bonnes pièces de l'ancien répertoire. Potier, acteur du théâtre des Variétés, jouait le galimathias avec un sang-froid, une impassibilité très-rares ; il s'en était fait un puissant moyen de comique ; il a créé ce nouveau genre. Voici l'étymologie du mot galimathias, qui signifie discours embrouillé. Dans une petite ville, un coq fut dérobé à un nommé Mathias ; un voisin fut accusé ; l'affaire portée devant le juge du lieu, l'avocat, barbier du plaignant, voulant sans doute créer le style inversif, qui de nos jours est devenu tant à la mode, s'efforçait de chercher en latin : *de Mathias le coq, du coq de Mathias ;* et il disait : *Mathias gallo*, puis se reprenait et barbouillait : *gallo Mathias ;* le juge l'interrompit en lui disant : Avocat, *galli mathias*. Depuis ce temps le discours embrouillé et insignifiant fut appelé *galimathias*.

Tartuffe est moins plaisant que comique ; le Légataire universel, au contraire ; Bernard-Léon était un comique bouffon, Potier un bouffon comique, Brunet était naïf et comique naturellement, Samson est un comique spirituel et distingué, Monrose était tout au plus un plaisant.

Il est à remarquer que le vulgaire du public attribue souvent à l'acteur du bas comique, les pensées et les paroles de l'auteur ; ce qui ne contribue pas peu à faire la réputation de certains acteurs, surtout dans le genre niais.

(1) Dominique Biancolelli fut la tige des arlequins.

(2) Dorvigny inventa les *Jocrisses*, que Brunet, acteur du théâtre des Variétés, a continué avec succès.

CONFIDENTS.

Ceux auxquels on fait part de ses secrets.

Il est facile de se convaincre de l'importance que l'on doit mettre à diriger les confidents, qui souvent par leur discordance détruisent l'ensemble et l'harmonie de la situation. (Voyez *Exécution.*)

Il faut autant d'intelligence et de chaleur à un confident qu'à un premier rôle. Tous les rôles, quels qu'ils soient, demandent du talent et du travail; et les rôles de confidents sont plus importants qu'on ne croit. On pourrait même s'y faire une réputation.

Il est à craindre cependant que les confidents soient jamais assez bien joués, car l'acteur qui se sent assez fort pour attaquer un autre emploi, dédaigne celui-là, et il reste médiocre ou passable dans un genre de rôle plus élevé, tandis qu'il aurait été très-bon dans celui qu'il abandonne.

Le principal défaut des confidents est d'être rampants au lieu d'être respectueux. Cette nuance observée, donnerait beaucoup plus d'importance aux rôles de confidents, et concourrait puissamment à l'ensemble.

CONTRASTE.

Transition, passage d'un ton à un autre; opposition.

Un rôle ne se compose que d'opposition : les oppositions, les contrastes sont un des plus grands secrets de l'art dramatique et théâtral.

> Ce grand tableau m'étonne, et mon âme tremblante,
> Frémit tout à la fois de joie et d'épouvante;
> Tant frappant la pensée en de contraires sens,
> Le contraste a sur nous des effets si puissants.

Il est naturel, lorsqu'un malheur ou quelque évènement horrible nous surprend dans le plaisir, qu'il fasse sur nous une impression bien plus forte qu'en tout autre temps, soit à cause du contraste, ou parce que nos sens une fois ouverts à la sensibilité, sont plus subitement et plus vivement affectés.

CONTRE-SENS.

Méprise.

Défaut dans lequel tombe un acteur, lorsque par son geste ou l'inflexion de sa voix, il exprime un autre sentiment que celui des personnages qu'il représente, ou une autre idée que celle de l'auteur dont il est l'interprète.

C'est ce qui arrive lorsque l'acteur n'a pas bien saisi l'esprit de son rôle, lorsqu'il n'a pas lu avec soin ceux des autres acteurs, lorsqu'il cherche à peindre les mots plus que le sentiment, défaut ordinaire des comédiens médiocres.

On donne en général le nom de contre-sens à tout ce qui n'est pas dans la vérité, et qui choque la raison, la nature, le goût ou le bon sens.

CONVENANCES THÉATRALES.

Observations des règles, des usages.

On entend par convenances, biénséances théâtrales, une conformité d'action avec les lieux, le temps et les personnes; c'est-à-dire l'exacte observation de certaines règles qu'on ne saurait enfreindre ou négliger sans choquer les notions les plus communes ou les moindres usages reçus dans le monde.

Les convenances s'observent dans la *voix*, le *maintien*, le *regard* et la *marche*.

Ordinairement il ne faut pas élever la voix au-dessus de celle de son interlocuteur, lorsque celui-ci est placé, par son rôle, au-dessus de vous.

Le maintien doit s'accorder avec la voix.

Il faut aussi avec prudence ménager ses regards, suivant la qualité et l'importance de la personne à qui l'on parle, ou avec laquelle on se trouve en scène, même sans parler.

Les convenances théâtrales s'envisagent sous deux rapports :

1° Le respect que le personnage se doit à lui-même; il est relatif à son rang et au genre plus ou moins grave de la pièce.

2° Celui que les personnages se doivent entre eux. Ce respect est de même relatif au genre plus ou moins grave de la pièce, mais il a plus de détaché que le précédent.

Iffland, acteur allemand, s'exprime ainsi dans ses mémoires, sur les convenances théâtrales :

« Nos théâtres actuels ne peuvent plus donner les pièces de Marivaux et de Destouches, comme on le faisait il y a vingt-cinq ans, sur ceux d'Ackermann et de Seyler.

» Combien n'étaient-ils pas agréables ces égards respectueux, cette galanterie délicate que l'on avait alors pour les femmes dans les représentations! Maintenant les poètes, et plus souvent encore les comédiens, les traitent avec impolitesse et dureté. A peine les honorent-ils d'un regard de côté, et rarement ils se dérangent de leur chemin quand elles changent de place.

» On s'habille, on arrive sur la scène, on récite son rôle comme une leçon, on laisse entrer, sans y faire attention, les membres de la famille et les étrangers; on attend sa scène

à effet ; alors on ne prend plus garde à rien, on tiraille, quand cela s'échauffe, une demoiselle de condition comme une servante d'auberge ; on l'étouffe en serrant sa poitrine contre la sienne ; on aborde son père comme son valet ; et pourvu que cela soit fait avec force, tout est pour le mieux. »

L'acteur ne doit jamais oublier qu'il est acteur ; il ne doit pas s'ériger en critique d'une pièce qu'il représente : c'est ce qui a lieu pourtant souvent. On voit aux premières représentations, sur les différents théâtres, des acteurs rire avec le public ou entre eux, des défauts d'une pièce dans laquelle ils paraissent. C'est méconnaître leur art, c'est aussi méconnaître leur devoir envers le public, et la considération qu'ils doivent aux auteurs qui leur ont confié le succès de leurs ouvrages ; d'ailleurs, nous le répétons, jamais l'acteur ne doit oublier son personnage.

C'est encore une inconvenance très-condamnable, de la part des acteurs qui causent entre eux au moment où la pièce finit, ou bien qui, avant que le rideau soit entièrement baissé, s'empressent de quitter la scène.

COSTUME.

Usage des différents temps ; terme de peinture pris des Italiens, qui prononcent *costoumé.*

Par un mensonge heureux voulez-vous nous ravir ?
Au sévère costume il faut vous asservir ;
Sans lui, d'illusion la scène dépourvue
Nous laisse des regrets et blesse notre vue.
. . . . . .
N'affectez pas non plus une vaine parure,
Obéissez au rôle et suivez la nature.
. . . . . .
Le public, dont sur vous tous les yeux sont ouverts,
Dédaigne vos rubis et ne voit que vos fers.
Parcourez donc l'histoire, elle va vous instruire ;
Cent peuples à vos yeux viendront s'y reproduire.
Examinez leurs goûts, leurs penchants, leurs humeurs,
Quels sont leurs vêtements et leurs arts et leurs mœurs.

Le 20 août 1755, les acteurs français parurent, pour la première fois, sans paniers. On donnait la première représentation de l'*Orphelin de la Chine*. Voltaire abandonna sa part d'auteur au profit des acteurs pour leurs habits.

Linguet prétend que mademoiselle Clairon, tout en réfor-

mant le costume au Théâtre-Français, ne l'a pas rendu plus vrai pour cela.

De nos jours Talma était parfait dans l'art de se costumer.

La sévérité du costume n'exclut pas la grâce : beaucoup d'acteurs, et surtout beaucoup d'actrices, paraissent ignorer cela.

La manière dont on est convenu de jouer les pièces de Molière, est évidemment traditionnelle ; elle est arrivée jusqu'à nous d'acteurs en acteurs, avec les perruques et les manchettes du siècle de Louis XIV ; car il est à remarquer que tandis qu'Elmire et Marianne sont vêtues en élégantes modernes, le jeune Valère fait l'amour en toupet et en ailes de pigeon, et porte un habit brodé et une longue épée ; que Cléante semble habillé pour se rendre au lever de madame de Maintenon, et Orgon pour recevoir les ordres du père Lachaise. On devrait faire cesser cette irrégularité.

Les acteurs abusent au théâtre des décorations militaires ; le public le voit avec peine.

Dans une vente après décès à Bordeaux, on a vendu le premier costume tragique de Lekain : celui qu'il fit faire pour remplir le personnage de Mahomet. C'est un Anglais qui s'en est rendu adjudicataire. En Angleterre, nous aurions beau faire, nous ne pourrions pas acheter un cheveu de la perruque de Garrick.

COUPURES.

Suppressions; corrections.

Elles ont aujourd'hui lieu de quatre manières au théâtre : d'abord lorsque l'acteur est paresseux, ensuite lorsqu'il veut se mettre à la place de l'auteur, en corrigeant l'ouvrage, ou bien lorsqu'il est forcé d'apprendre en peu de temps. Ces coupures laissent cependant moins de regrets au public que celles qui sont faites par les censeurs dramatiques ; car ceux-ci suppriment ordinairement dans une pièce nouvelle, et même quelquefois dans les pièces anciennes, ce qu'il y a de plus remarquable, de plus piquant et de plus vrai.

DANSE.

Danser, c'est se mouvoir en cadence, à pas mesurés. L'origine de la danse est sacrée. Les prêtres et les lévites dansaient devant l'arche sainte ; c'est peut-être ce souvenir qui a sauvé les danseurs de la damnation éternelle. La gloire des pirouettes et des entrechats a survécu à la grandeur du peuple juif ; elle se perpétuera tant que la civilisation entretiendra l'Académie impériale de Musique aux frais du trésor

public et aux dépens des contribuables de province, qui ne jouissent pas des délices ineffables qu'elle nous prépare à nous autres élus du plaisir.

DÉBIT.

Action de dire; manière de réciter.

On disait à un poète qu'une scène de sa pièce avait paru longue; il répondit: Que l'acteur parle plus doucement, alors elle sera plus courte, et n'ennuiera pas.

Le débit sans nuances est pire que la lenteur qu'on aurait l'art de nuancer.

Le plaisir et l'ennui ont toujours des causes physiques; dans les arts agréables, le moyen sûr de procurer l'un et d'éviter l'autre, est de rechercher ces causes avec soin, et de se régler en conséquence lorsqu'on les a trouvées.

Le débit de Talma était naturel et solennel à la fois; celui de Baptiste aîné, savant, mais affecté; celui de mademoiselle Mars, spirituel et facile; celui de mademoiselle Volnais, lacrymal; celui de mademoiselle Bourgoin, chantant; celui de Fleury, élégant et gracieux; celui de Potier, comique; celui de Brunet, drôle; celui d'Odry, bouffon.

CHANT-DÉBIT.

Le débit ne doit jamais prendre sur l'articulation; il est une grande partie du chant français; sans le débit, la scène la mieux faite languit et paraît insipide.

La lenteur est un des grands défauts du chant français. Il faut cinq minutes pour débiter une expression de trente vers, pour les chanteurs qui possèdent le mieux le débit.

Mademoiselle Lemaure n'avait point de débit; la lenteur de son chant était excessive; mais l'éclat, le timbre, la beauté de son organe, la netteté de son articulation, la vérité, le pathétique, les grâces de son expression dédommageaient de cette lenteur.

DÉBUT.

Premier coup. Commencement.

Il faut toujours tâcher de faire à son début quelque chose de grand ou au moins d'étonnant, de peur que la première idée qu'on se formera de nous ne soit la dernière.

Par une longue étude, une fois prémunie,
Alors suivez l'attrait et l'essor du génie,
Le courage l'élève et la crainte l'abat.

Du grand jour, sans pâlir, envisagez l'éclat;
Paraissez, armez-vous d'une noble assurance,
Et de cette fierté que permet la décence.

Les craintes qu'éprouve ordinairement une personne qui débute, ne peuvent être appréciées que par ceux qui les ont éprouvées; mais avec quelque sévérité qu'un acteur soit jugé, il a tôt ou tard le succès qu'il mérite; les sifflets n'étouffent que les ineptes; et d'ailleurs ne sait-on pas qu'il n'est guère d'acteurs célèbres et de bons acteurs qui n'aient été exposés aux censures de l'injustice et de la mauvaise foi. (Voyez *Lekain, Préville, Fleury,* etc.)

Il est malheureusement à remarquer que presque tous les débutants qui promettent le plus, sont ceux qui tiennent le moins; ordinairement, plus il y a d'éclat, moins il y a de succès par la suite; et la plupart des acteurs qui se sont fait de grandes réputations, ont été peu ou point remarqués à leur première apparition, et même quelquefois repoussés.

Où sont maintenant les acteurs et les actrices pour lesquels on criait au miracle lors de leurs débuts?

Eh bien! voici le début de Talma, rapporté dans le *Journal de Paris* du 27 septembre 1787:

« Le jeune homme qui a débuté hier par le rôle de Séide, » annonce les plus heureuses dispositions; et il a d'ailleurs » tous les avantages naturels qu'il est possible de désirer pour » l'emploi des *jeunes premiers:* taille, figure, organe, et » c'est avec justice que le public l'a applaudi. »

Qui aurait cependant présumé qu'on parlait d'un homme qui un jour deviendrait le premier tragédien du siècle!

L'enfance de mademoiselle Mars ne promettait pas à l'avenir une actrice accomplie, et ses essais dans la carrière dramatique, quoique protégés par le nom célèbre de Monvel, n'annonçaient guère que la médiocrité.

Lekain n'eut point de succès dans ses débuts.

Les acteurs qui se distinguent le plus sont ordinairement ceux qui ont été irrités par des obstacles, qui ont eu moins de moyens naturels que les autres, mais qui, ayant un vif désir de réussir, et sentant par conséquent la nécessité absolue de l'étude, ont fait de grands efforts et un grand travail sur eux-mêmes pour parvenir à leur but; enfin ils avaient *le diable au corps,* que désirait Voltaire chez un comédien.

Le genre admiratif est plus heureux au théâtre pour décider un succès que le genre sensible; celui-là saisit tout-à-coup, celui-ci pénètre plus lentement; les débutants de tragédies pourraient se régler là-dessus.

Voici comment les talents peuvent se perdre, et pourquoi presque toujours un acteur, qui obtient un accueil favorable dans ses débuts, tombe, deux ou trois ans après, sous les sifflets du parterre, ou reste dans une médiocrité dont il ne sort jamais. Cela provient de plusieurs causes auxquelles il faut porter une scrupuleuse attention. Si un comédien doit ses succès à l'imitation, à quelques moyens naturels, comme tous les débutants, il s'enthousiasme de l'accueil qu'il reçoit; il se croit tellement au-dessus de ses devanciers et de ses camarades, qu'il croit leur faire trop d'honneur que de leur applaudir d'un air dédaigneux; mais la quantité de pièces où il est obligé de jouer use bientôt tous ses agréments. Comme il ne connaît aucun des principes de l'art théâtral, il n'a point de guide, point de règles certaines; loin d'acquérir, il fait de lourdes bévues, il prend des habitudes toujours déplacées, des tons de voix détestables, confond tous les caractères ainsi que l'expression des passions, et le public se refroidit; alors l'acteur crie à la cabale. C'est en vain que quelques gens instruits voudront lui donner des conseils et ranimer son courage : comme il se croit très-savant, et beaucoup plus savant que tout autre, il refuse tout conseil, tout avis; en très-peu d'années, c'est un talent perdu.

Quand un acteur a eu un excellent maître, qui lui a développé tous les principes de l'art, et lui en a démontré l'application, et qu'au sortir de ses études, il quitte les bons préceptes, il arrive ou qu'il abandonne les règles et les sentiments naturels, ou qu'il les amalgame tellement les uns avec les autres, qu'on ne reconnaît plus aucune espèce de liaison dans son jeu.

Il faut que le débutant se pénètre qu'on n'a point de réputation soutenue sans avoir du talent. Le génie, l'esprit, la verve, les bons conseils, le travail, l'expérience y conduisent; mais on ne peut arriver au comble de l'art, sans une connaissance parfaite des principes, et la ferme résolution de ne s'en point écarter.

Heureux l'acteur qui, dans la fleur de son âge, excite assez d'intérêt pour que la critique s'occupe de lui, et pour que les gens savants daignent le diriger dans ses travaux! Et cent fois plus heureux celui qui, foulant aux pieds la vanité et l'amour-propre, ne prend que pour des encouragements les applaudissements qu'on lui donne; se plaît dans la conversation des gens instruits, aime qu'on le critique; saisit avidement tous les reproches qu'on lui fait, les vérifie sur les principes de l'art, et suit les conseils qu'on lui a donnés, aussitôt qu'il s'aperçoit qu'ils sont conformes aux règles du bon goût!

DÉCLAMATION.

La définition propre du mot déclamation est invective.

Le mot déclamation est donc impropre en fait de théâtre. Erasme a intitulé son ouvrage : *Eloge de la folie, composé en forme de déclamation.* Nous sommes cependant forcés de nous servir de ce mot et de le définir de la manière dont il y est entendu : ainsi nous dirons donc que le talent le plus propre à faire briller les autres talens est ce que les anciens nommaient *action*, et que nous appelons *déclamation.* Démosthènes, interrogé quel était le premier mérite de l'orateur, répondit : l'*action*. Le second? l'*action*. Le troisième? l'*action*. La déclamation théâtrale est l'art d'exprimer, sur la scène, par la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentiments d'un personnage, avec la variété et la justesse qu'exige la situation dans laquelle il se trouve.

La *monotonie* et la *véhémence*, jointes ensemble, et combinées dans leur liaison, forment la déclamation. La perfection de la déclamation tragique consiste dans l'accord de la simplicité et de la noblesse, et c'est ce milieu qui est difficile à saisir.

Il peut y avoir mille manières d'exprimer une chose, mais il n'y en a *qu'une seule* vraiment naturelle, c'est celle-là qu'on doit chercher; au reste, il y a la manière naturelle *en général*, et la manière naturelle *en particulier* à celui qui parle, au personnage que le poète fait agir. Le talent de la déclamation résulte de cette double combinaison.

Il en est de l'art de la déclamation comme de tous ceux que les hommes ont inventé pour charmer l'esprit, les oreilles et les yeux; ils sont tous enfants du génie.

Toutes les nuances des passions, toutes les délicatesses de l'esprit, et toutes les fibres du cœur sont assujetties à cet art enchanteur, que les hommes de goût adorent et qu'estiment les philosophes. Inséparable des lettres et des sciences, il a contribué comme elles à consacrer le repos de ces nations prédominantes, qui se sont disputées tour à tour le droit d'éclairer la terre après l'avoir ravagée.

Le secret de toucher les cœurs est dans une infinité de nuances délicates, en poésie, en éloquence, en déclamation, en peinture; la plus légère dissonnance est sentie aujourd'hui.

Les acteurs devraient se pénétrer qu'au théâtre ce sont des hommes qui parlent à des hommes, et que pour cela il ne faut pas se servir d'autres tons que de ceux que la nature inspire à tous les hommes.

C'est une erreur de nos pères d'avoir imaginé la déclamation de théâtre telle qu'on la voit en France. Le grand point sur la scène est de faire illusion aux spectateurs et de leur persuader autant qu'on le peut que la tragédie n'est point une fiction, mais que ce sont les mêmes héros qui agissent et qui parlent, et non pas les comédiens qui les représentent. La déclamation tragique opère tout le contraire. Les premiers mots que l'on entend font évidemment sentir que tout est fiction, et qu'un homme payé pour venir parler est là; qu'une manière a été adoptée, qu'une convention existe.

Baron et mademoiselle Lecouvreur touchaient avec une déclamation simple et naturelle.

Si l'acteur en représentant sur la scène s'y prend de façon à nous persuader que ce sont les personnages mêmes que nous entendons, alors l'illusion sera parfaite, alors on sentira ce que l'on dit; c'est alors qu'on déclamera avec les *tons de l'âme*.

Aujourd'hui ce n'est plus le comédien qui se fait au public, c'est le public qui se fait au comédien, à son genre; voilà ce qui anéantira, si l'on n'y remédie, la véritable manière de représenter la tragédie.

C'est du siècle de Louis XIV que la déclamation compte son premier âge, et presque ses plus beaux jours. Après cette époque, la déclamation commença à dégénérer et à perdre de son premier lustre.

Le Français est trop brillant dans ses goûts pour n'être pas volage; il se refroidit bientôt sur cette noble simplicité qui avait fait ses délices. On chercha d'autres moyens, d'autres combinaisons, et l'art fut altéré par les efforts que l'on fit pour l'enrichir.

Enfin une actrice inimitable vint lui rendre ses premiers traits. Les lettres furent à la fois éclairées par deux phénomènes : mademoiselle Lecouvreur et Voltaire.

C'est à cette illustre actrice qu'est dû l'honneur d'avoir fixé le vrai genre de la déclamation. Le théâtre, depuis, a toujours été rempli par des sujets distingués dans les genres différents, et n'a laissé le droit de se plaindre qu'à ces hommes difficiles, censeurs éternels du présent, et qui ne louent que ce qu'ils ont perdu.

Ensuite, cet esprit philosophique, qui commença une sève nouvelle, a circulé dans toutes les branches de la littérature, et est venu soumettre à sa justesse le délire brûlant de l'ancienne déclamation.

Lekain et mademoiselle *Dumesnil* connaissaient ces écarts, cette fougue impétueuse et cet involontaire oubli de soi-même,

qui enlève au spectateur le temps de l'examen et au critique le froid compas de l'analyse.

Si nous perdions Lekain, disait La Harpe, l'art de la bonne déclamation serait à peu près perdu pour la scène française, où il n'y a plus de grand talent tragique, et où l'on ne connaît plus en général que le bredouillage et les convulsions.

La musique, chez les anciens, enseignait la prononciation, le rhythme, le geste, comme la grammaire embrassait l'éloquence et la littérature.

Aristote dit que plusieurs auteurs, et entre autres Glaucon de Teos et Jonie, avaient enseigné comme il fallait déclamer les pièces de poésie, mais qu'aucun n'avait parlé de l'art de la déclamation oratoire. « Ce dernier art, dit-il, *dépend de* » *la voix*, pour savoir comment on doit s'en servir dans cha- » que passion. »

Ce philosophe ne parle pas de l'art de bien lire, mais de celui de bien déclamer avec l'expression convenable à chaque passion. Et quoique ce dernier talent présuppose toujours le premier, l'un peut cependant exister sans l'autre ; il y a beaucoup d'orateurs et d'acteurs qui ne manquent presque jamais le *véritable accent* relativement aux syllabes et aux mots, mais très-souvent celui qui convient à la passion actuelle de l'âme.

Il peut, d'ailleurs exister une déclamation pittoresque et expressive ; la voix est propre à l'une et à l'autre, car elle peut désigner et l'objet qui excite le sentiment, et ce sentiment même, selon les modifications particulières.

Ici l'expression et la peinture peuvent également être liées intimement, ou se trouver en opposition ; et lorsque la voix peint, cela arrive aussi par ces deux motifs : savoir, ou à cause de la vivacité de la représentation de la chose même, ou à cause de l'intention qu'on a de réveiller dans l'esprit d'autrui, une idée plus intuitive.

Beaucoup de personnes agitent la question de savoir si la tragédie doit être parlée ou déclamée. Il est d'abord certain que Corneille, Racine et Voltaire n'ont pas fait de si beaux vers pour qu'on les réduise au ton de la prose.

La nature tragique est en partie idéale ; le langage doit l'être de même. Parler noblement et dignement sans enflure et sans trivialité, est le sublime de l'art ; à côté du sublime est l'extravagant ; un semi-ton de plus ou de moins peut rendre trivial ce qui, sans ce défaut de nuance, serait parfait.

On doit blâmer l'acteur qui ne déclame pas les vers qui

ont plus de *pompe* que de sentiment, comme ceux-ci de Zamore :

De la zône brûlante et du milieu du monde,
L'astre du jour a vu ma course vagabonde.

Et ceux-ci de Mahomet :

. . . . . Sur des rochers déserts
Je supporte avec toi l'inclémence des airs.

Il est plusieurs circonstances où il faut une magie de diction qui tient plus de la déclamation que de ce parler noble, mais simple, qui doit être le langage habituel des personnages tragiques. La harangue d'un ambassadeur, celles qui sont adressées à tout un peuple, exigent naturellement un peu de déclamation ; elle ne doit pas cependant aller jusqu'au chant, mais elle doit donner à la diction une dignité mâle, importante et soutenue.

Voici ce qu'en dit M. Lemercier, dans la brochure citée plus haut :

..... « Affermi dans sa méthode, l'élève, après une sérieuse étude, ne craindra plus de porter sa diction à la hauteur de l'accent oratoire; accent de vérité, de persuasion, de force et de dignité tout ensemble; accent convenable à la noblesse de certaines expositions tragiques, à la majesté des conseils des rois, des sénats, aux harangues des princes, des chefs du peuple, aux discours des ambassadeurs, à ceux des pontifes, aux organes des tribunaux. Sera-ce, en effet, d'un ton vulgaire qu'Oreste, chargé des volontés de toute la Grèce, viendra demander la mort d'Astyanax au roi d'Epire? Sémiramis, du haut de son trône, énoncera-t-elle familièrement à ses sujets rassemblés, son vœu de partager avec un époux le poids de la suprême puissance? Veut-on que Brutus, au nom du peuple romain, réponde à l'envoyé des ennemis de la république, sans que la grandeur de la cause respire en ses paroles? Que Mithridate, vaincu, persuade à ses fils la possibilité de ses triomphes dans l'Italie, en déplorant, par une élocution terne et commune, le brillant tableau de ses entreprises? Qu'Agrippine ne relève pas son débit du sentiment d'orgueil dont la remplit le souvenir de son rang, de ses services et de ses droits devant un fils ingrat qu'elle a couronné? Qu'enfin Sertorius, en présence de Pompée, traite le sujet des discordes civiles comme un mince intérêt domestique? En de pareils rôles, en de telles situations, il ne faut ni d'excès de faste, ni de vaine enflure ; mais il y faut quelque pompe, une énergie

soutenue, une largeur proportionnée aux caractères des personnages, à l'importance de leurs entretiens, aux formes que leur prête l'imagination; autrement la scène se rétrécit, l'ennui détache le public des intérêts qu'on y débat; et ce qui eût été grand, n'est plus que pesant. Là, le parler trop simple cesse d'être vrai. Prenez les hommes publics pour modèles; écoutez-les dans les chambres législatives, dans les magistratures, dans les cours des souverains qu'ils vont haranguer: s'énoncent-ils comme dans la vie privée? Demandez-vous comment Bossuet dut proférer les magnifiques périodes de sa prose, pleine de lumières et de foudres divines? De quel accent le chancelier d'Aguesseau prononçait, devant la justice, ses pénétrantes mercuriales? Quelle solennité naturelle l'avocat Gerbier donnait au ton de cet organe si beau, si sonore, quand il le consacrait à soutenir les droits de l'innocent et du pauvre? Voilà votre étude, après celle de l'histoire.

. . . . . .

« Là, du milieu des menaces et des rugissements que suspendait toujours la touchante élocution de Vergniaud, sortaient la pureté, l'abondance de toutes les inflexions vocales que peut embellir un timbre mélodieux longtemps exercé par la tribune. Il plaidait souvent pour le peuple, au nom duquel on l'immola: sa bouche en provoqua l'appel à la défense d'une tête auguste..... Bientôt il alla résigner la sienne à l'affreux tribunal que présidait le meurtre, et là je l'écoutai pour la dernière fois. En chacune de ces situations solennelles, la dignité de son accent égalait celle de ses tragiques plaidoiries; et tandis qu'en lui s'accomplissait sa prophétie ingénieusement exprimée: « La révolution est comme » Saturne, elle devorera tous ses enfants », cet orateur ne laissa pas même, à l'approche de la mort, altérer la noblesse et la simplicité du ton avec lequel il prononça : « Je suis » venu pauvre à la révolution, et je m'en retourne pauvre » à l'échafaud. »

La Harpe, dans son cours de littérature, à propos de la déclamation ancienne; s'exprime ainsi :

« La figure de mademoiselle Gaussin, son regard, son organe, tout était fait pour exprimer la tendresse: elle avait des larmes dans la voix; elle avait un air de candeur, ce ton d'ingénuité modeste, qui devait caractériser l'amante d'Orosmane. D'ailleurs, l'art de la déclamation n'était pas alors détruit par le système le plus faux que la médiocrité et l'impuissance aient pu substituer au talent. On ne croyait pas alors qu'il fallût débiter des vers enchanteurs comme la prose

la plus commune; que la familiarité triviale fût de la vérité; que l'expression eût besoin de la multiplicité des gestes; que, pour être vraie, elle dût toujours être violente. On n'avait pas oublié qu'une femme, une princesse, doit, dans toutes les situations, conserver le caractère de son sexe et de son rang; qu'elle ne doit ni pleurer comme un enfant, ni s'emporter comme un homme; que la douleur, la colère, la tendresse, la fierté, ne doivent pas s'exprimer dans son sexe comme dans le nôtre, sous peine de perdre tous les droits qu'il a sur nous. D'un autre côté, tandis que l'art éprouvait cette dégradation, qui ne peut guère aller plus loin, Lekain, en conservant les anciens principes, y ajoutait une expression et une force de sentiment que n'avait pas avant lui la tragédie. »

M. Andrieux, dans la notice qui précède les mémoires de mademoiselle Clairon, divise les jeunes acteurs en trois classes : ceux qui *chantent*, ceux qui *crient* et ceux qui *parlent*.

« On peut attendre davantage, dit-il, d'un jeune acteur qui crie; car cet excès de moyens qu'il emploie peut venir d'un excès de facultés morales et physiques. Des passions fortes veulent s'exprimer fortement. Le volcan de l'âme, si, cela peut se dire, se manifestera par de violentes éruptions. Lekain et mademoiselle Clairon commencèrent tous deux par crier; Lekain surtout, qui dans sa jeunesse avait une voix rauque et dure, tombait quelquefois dans des inflexions désagréables; on le sifflait; mais on courait en foule pour le siffler dans quelques passages où sa voix le trahissait, et pour l'applaudir avec enthousiasme dans tout le reste du rôle, où il était admirable. (Nous ne parlons ici que de ses premières années.)

» Les comédiens qui crient ont souvent le malheur d'être applaudis par une grande partie du public, qui se laisse imposer et entraîner par le bruit qu'ils font; eux-mêmes sont trompés à leur tour par l'illusion qu'ils produisent, et ils crient encore plus fort parce que cela leur a réussi. Il s'en trouve pourtant quelques-uns qui, comme Lekain et mademoiselle Clairon, finissent par dédaigner ce genre de succès, et par sentir que se modérer est un meilleur et un plus sûr moyen de produire de l'effet et d'être applaudi.

» La classe qui parle est certainement celle qui mérite la préférence; c'est ordinairement dans cette classe que parviennent à se placer les tragédiens consommés; ceux qui joignent à une véritable intelligence, à un sens exquis, à une sensibilité réelle, beaucoup d'études et de réflexions, un

long exercice de l'art et la bienveillance du public, ceux-là comptent sur eux-mêmes et sur leur talent; ils ne veulent plus jouer pour la foule ignorante à qui l'on impose par une déclamation ampoulée, par des cris et par des gestes extravagants; ils aspirent aux suffrages des connaisseurs, et aussi à leur propre estime; ils veulent se satisfaire par un débit naturel et vrai. Talma dans la tragédie de Sylla, parlait presque tout son rôle; mais en parlant il conservait toujours l'orgueil de la puissance et la force de caractère du personnage.

» Chanter est plus facile, et c'est ordinairement par là que commencent les élèves, lorsqu'ils prennent les premières leçons de déclamation. Ils adoptent l'habitude monotone de couper le vers alexandrin en deux parties égales, de marquer constamment l'hémistiche, en élevant et en abaissant la voix tour à tour, ce qui forme une cantilène insupportable par son uniformité.

» La classe des tragédiens chanteurs est la pire de toutes; car ce défaut est ordinairement la preuve de l'absence d'esprit et de sensibilité. S'il arrive qu'un jeune comédien chante encore après un ou deux ans de théâtre, on peut dire qu'il n'y a rien à en espérer; il est condamné à la médiocrité pour toujours.

» Je sais bien que César, encore très-jeune, dit un mot plaisant à un homme qui lisait devant lui avec trop d'emphase : *Veux-tu lire? tu chantes; veux-tu chanter? tu chantes mal.*

» Mais Quintilien, qui rapporte ce trait d'esprit de César, enseigne dans cet endroit même, qu'il faut accoutumer les élèves à lire d'une voix mâle, qui ait une certaine gravité mêlée de douceur; en second lieu, qu'ils sachent, dit-il, que les vers sont une espèce de musique, et les poètes nous annoncent eux-mêmes qu'ils chantent; mais il ne faut pas pourtant que cette lecture soutenue, animée, mélodieuse, dégénère en un chant affecté, et par cela même déplaisant.»

Nous avons déjà fait remarquer plus haut qu'on ne devrait point se servir du mot déclamation pour exprimer le genre du talent d'un acteur qui joue la tragédie.

Voici maintenant ce que dit à cet égard Talma, dans la collection des Mémoires dramatiques :

« C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot déclamation dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme, qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention, et dont l'emploi remonte probable-

ment à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer c'est parler avec emphase; donc l'art de la déclamation est de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable.

» Jouer la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art; dire la tragédie, me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie; *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action*, *agir*.»

Voici la déclamation actuelle :

Commencer bas, prononcer avec une lenteur affectée, traîner les sons en longueur sans les varier, en élever un tout-à-coup aux demi-pauses du sens, et retourner promptement au ton d'où l'on est parti; dans les moments de passion s'exprimer avec une force surabondante, sans jamais quitter la même espèce de modulation, voilà comme on déclame ordinairement en France, et rien n'est plus facile; c'est sans doute la raison pour laquelle cette manière se propage tous les jours, la nation du monde qui recherche le plus la grâce, la douceur et l'aisance, et qui a plus que toute autre le talent d'y réussir, est cependant celle chez qui le théâtre a de tout temps adopté la monotonie, la pesanteur et l'affectation.

Lekain déclamait la tragédie, mais de manière à ce qu'on pût dire qu'il la parlait dignement.

Erasme, se moquant des mauvais prédicateurs, dit : « Ils prêchent en bateleurs; et vous jureriez que ceux-ci, qui en savent encore beaucoup plus qu'eux, ont été leurs maîtres; tenons nous-en à leur déclamation; elle est si semblable de part et d'autre, que, sûrement, ou les charlatans ont appris la rhétorique chez nos prêcheurs, ou nos prêcheurs ont étudié l'éloquence chez les charlatans. »

Les éditeurs de Lavater (édit. en 10 vol. in-8) prétendent que les auteurs allemands qui ont écrit sur l'art de la déclamation sont préférables aux auteurs français; que ce sont les plus recommandables dans cette matière.

» La déclamation anglaise, dit madame de Staël, est plus propre qu'aucune autre à remuer l'âme, quand un beau ta-

lent en fait sentir la force et l'originalité. Il y a moins d'art, moins de convenu qu'en France ; l'impression qu'elle produit est plus immédiate; le désespoir véritable s'exprimerait ainsi, et la nature des pièces et le genre de versification, plaçant l'art dramatique à moins de distance de la vie réelle, l'effet qu'il produit est plus déchirant.

» Il faut d'autant plus de génie pour être un grand acteur en France, qu'il y a fort peu de liberté pour la manière individuelle, tant les règles générales prennent d'espace.

» Mais en Angleterre on peut tout risquer si la nature l'inspire; les longs gémissements qui paraissent ridicules quand on les raconte, font tressaillir quand on les entend. »

A propos des débuts de mademoiselle Maillard, au Théâtre-Français en juin 1808, le célèbre critique Geoffroy s'exprimait ainsi :

« Je prêche depuis longtemps contre les cris, les fadeurs langoureuses, les roucoulements flûtés, les sons pleureurs et traînants, le chant monotone et tous les vices qui se sont mis en crédit sur notre scène tragique; je ne cesse de recommander la justesse des intonations, la variété des inflexions, l'exactitude de la prononciation, la fermeté du ton, le naturel, la variété, la franchise de l'accent; j'insiste continuellement sur la nécessité de tirer ses effets de son âme et de chercher ses moyens ailleurs que dans la *force des poumons*. Les acteurs et les actrices qui se faisaient applaudir par leurs défauts même se moquaient de mes avis; voici un exemple vivant que le hasard envoie à l'appui de ma doctrine : une jeune personne de *dix-sept ans*, qui dit bien parce qu'elle sent vivement ce qu'elle dit, qui fait une impression extraordinaire dans un rôle le plus difficile du théâtre avec le seul secours d'un débit simple et franc et d'une sensibilité vraie. La débutante trouve dans son âme et dans sa sensibilité une source inépuisable de moyens; elle touche sans pleurer, elle émeut sans crier. »

DÉFAUTS.

Imperfections, vices, manque.

Les défauts des grands acteurs, et ceux des acteurs médiocres ne diffèrent souvent que du plus au moins.

Le principal défaut de tous les acteurs est de ne point jouer d'après leur organisation naturelle.

Leurs défauts ordinaires, dans les divers genres, sont : de n'être point à la scène, d'aspirer mal, de négliger la ponctuation, de parler plutôt au public qu'à leurs interlocuteurs,

de chercher à obtenir des applaudissements en s'écartant continuellement de la nature, par un jeu forcé ou ampoulé.

Le défaut de tous les commençants est de parler trop vite.

Un défaut général, et qui nuit beaucoup à l'illusion d'une représentation théâtrale, c'est la manie qu'ont presque tous les acteurs, surtout ceux des théâtres de deuxième et de troisième ordre, et plus particulièrement ceux des théâtres de province, de se parler entre eux pendant les scènes où ils croient n'avoir rien à faire, et presque toujours pendant le dénouement de la pièce. (Voyez *Convenances théâtrales.*)

Les acteurs auxquels cela arrive, pensent par là se donner de l'importance : ils ne sont que ridicules.

DÉMARCHE.

Façon de marcher, manière d'agir, mouvement.

On ne peut trop s'exercer dans la chambre à marcher ferme et bien sous soi, les jambes sur les pieds, les cuisses sur les jambes, le corps sur les cuisses; les reins droits, les épaules basses; le col droit et la tête bien placée; c'est ce qu'enseigne la danse noble et figurée.

Pour changer de direction en marchant, changer l'épaule, la tourner ou à droite ou à gauche.

En marchant, les gens qui pensent au passé regardent à terre; les gens qui pensent à l'avenir regardent au ciel; les gens qui pensent au présent regardent devant eux; les gens qui ne pensent à rien regardent de côté et d'autre.

Une démarche rapide n'est presque jamais noble; elle l'est moins que jamais dans l'abattement et la douleur.

Il faut distinguer cependant un grand pas d'avec un pas ferme et tranquille.

Lorsque l'homme développe ses idées avec facilité et sans obstacle, sa démarche est plus libre; quand la série des idées se présente difficilement, son pas devient plus lent, et lorsqu'un doute important s'élève soudain dans son esprit, il s'arrête tout-à-coup.

Dans les situations où l'âme hésite entre des idées contraires, et trouve partout des obstacles et des difficultés, alors la démarche est irrégulière, sans direction déterminée.

Aristote remarque que celui dont l'allure est lente et dont les pas sont mesurés, portant de la dignité dans tous ses mouvements, prouve la force de son corps et la grandeur de son âme.

Albert décrivant la plus belle démarche, dit que c'est

quand le mouvement des pieds et des mains s'accorde avec tout le corps.

La liberté, la rapidité de la marche, sa lenteur, son interruption, son embarras, ses disparates et son irrégularité, doivent annoncer à la scène la liberté, la facilité, la lenteur, la difficulté, le doute, l'hésitation des pensées. Il en est de même du jeu des mains.

On doit marcher d'un pas assuré, mais égal; modéré et surtout sans secousses.

DÉTAILLER.

Baptiste aîné peut être considéré comme le chef de cette école pédantesque et prétentieuse, qui enseigne l'art de détailler le dialogue, de piquer le mot, et de souligner la virgule.

DICTION.

Action de dire; manière de s'exprimer.

La perfection de l'art de bien dire consiste à nuancer chaque chose par le plus ou le moins d'énergie, de noblesse et de sensibilité.

Pour bien dire, il ne faut rien forcer.

Un des défauts qui tiennent à la jeunesse, c'est une diction trop précipitée et pas assez graduée.

Ce qui donne du charme à la diction, c'est une grande justesse dans l'articulation et dans la ponctuation, qui seules divisent les phrases et les distinguent.

Une diction lourde, pesante et uniforme noie les beautés les plus frappantes et en détruit l'effet.

Racine est l'auteur par excellence pour la clarté, la magie de la belle diction.

Un caractère franc et développé doit avoir une diction plus rapide qu'un profond politique.

De la manière d'aspirer et de respirer à propos dépendent la bonne diction et le moyen d'éviter la monotonie des rimes dans les pièces en vers, où il ne faut pas toujours, comme le font la plupart des acteurs, s'arrêter précisément après chaque hémistiche.

ÉDUCATION.

Action de former le cœur et l'esprit.

Chez la plupart des acteurs, dont les annales du théâtre ont conservé la mémoire, un heureux instinct avait suppléé à l'éducation qui leur manquait. Quelques comédiens de nos

jours opposent ce souvenir au reproche qu'on leur fait d'être, non pas peu instruits, mais fort ignorants. L'argument serait excellent si ces comédiens avaient de leurs devanciers l'instinct et le talent.

EFFETS.

Exécutions frappantes, transition, contraste.

Plus on vise à l'effet, moins on atteint son but.

Tous les acteurs visent trop à l'effet.

Une pièce contient toujours un certain nombre de passages indiqués par la tradition, ou par l'auteur lui-même, ou par l'acteur dans le rôle duquel ils se trouvent, comme devant exciter, suivant les cas, les applaudissements, le rire ou les larmes. C'est ce qu'on appelle un *effet*. Il y a des acteurs qui, par jalousie ou par inimitié, neutralisent les *effets* de leurs camarades; ce qui est facile, en s'abstenant de donner la réplique juste, ou en omettant un geste convenu, ou en se hâtant de parler immédiatement après le mot de valeur. On a vu des acteurs se battre en duel, et des actrices, jusqu'alors intimes, se fâcher et s'injurier pour des *effets* malicieusement supprimés ou affaiblis.

Tout effet est manqué, si l'on voit trop de préparation pour en produire; c'est que vous n'êtes plus rien, si vous ne vous faites pas oublier; c'est que des efforts trop visibles ne montrent que de la faiblesse; c'est qu'on ne se guinde que parce qu'on est petit. Au contraire, si vous êtes emporté par un élan naturel et comme involontaire, si votre imagination vous domine, vous dominez la mienne, si votre imagination vous commande, vous me commandez.

Si c'est un grand art que celui de savoir amener par degrés ceux qui nous écoutent, à recevoir nos sentiments, c'en est un essentiel que de savoir juger quand l'effet est produit, et qu'on ne ferait plus que l'affaiblir en voulant y ajouter encore.

Il ne faut pas se préparer en scène pour les effets qu'on attend sur des mots connus; tels, dans les tragédies, que ceux-ci : *qu'en dis-tu? Moi?* dans Manlius, *qu'il mourût* dans les Horaces, *sortez*, dans Bajazet, etc.

Napoléon Ier fit venir un jour M. Saint-Prix pour s'entretenir avec lui sur la manière dont celui-ci prononçait le *qu'il mourût;* il pensait qu'il devait être dit le plus simplement possible; que le vieil Horace regarde comme une chose très-ordinaire qu'un Romain périsse pour conserver l'honneur de

sa maison et surtout de sa patrie; qu'il n'y avait aucune emphase à mettre dans ces deux mots; que leur beauté consistait dans leur simplicité et dans celle du mouvement.

Mais l'acteur fit observer que malheureusement les beaux, les grands effets au théâtre dépendent très-souvent de l'interlocuteur, et qu'il faut quelquefois faire des sacrifices à la simplicité pour faire bien sentir la pensée, le grand sentiment du poëte; que la manière dont il disait son *qu'il mourût* était subordonnée au ton que prenait l'actrice en lui disant: *que vouliez-vous qu'il fît contre trois?* Si elle prononce ces mots avec un ton bas, nécessairement il faut dire *qu'il mourût* avec éclat; si au contraire elle prend la voix élevée de la question, mêlée d'étonnement, le *qu'il mourût* dit tout simplement, mais avec énergie, produit un effet prodigieux.

Il faudrait donc toujours que les acteurs s'entendissent au théâtre, pour l'ensemble et l'effet de la représentation, le public et eux-mêmes y gagneraient beaucoup; mais comme ils ne s'entendent que rarement hors de la scène, à plus forte raison le peuvent-ils sur le théâtre où chacun veut être remarqué et jouer pour lui seul?

On produit souvent de grands effets par la manière de PRONONCER les mots, par la manière de les *teindre*, pour ainsi dire, du sentiment qu'ils expriment.

Molé, qui affectionnait beaucoup le rôle de Dormilly, dans les *Fausses infidélités*, disait sur la fin de sa carrière: «c'est peut-être de tous mes rôles celui que j'ai le plus *chargé d'effets*.»

EFFUSION.

Épanchement; vive et sincère démonstration.

Rien ne fait jamais au théâtre un plus grand effet que des personnages qui, renfermant d'abord leur douleur dans le fond de leur âme, laissent ensuite éclater tous les sentiments qui les déchirent.

Un exemple de cet effet se trouve dans l'acte troisième de Marie Stuart, scène quatrième, et dans l'Agamemnon de M. Lemercier, au moment où Egiste se fait reconnaître.

ÉLÉGANCE.

Recherche.

Elle ne suppléé jamais le beau, mais quelquefois elle tient lieu de la grâce. Dans le style comme dans la manière d'être, l'élégance est une qualité précieuse.

ÉLOQUENCE.

Talent d'émouvoir.

L'éloquence est la faculté d'agir sur les esprits et sur les âmes, par le moyen de la parole; sur les esprits, par l'instruction; sur les âmes, par les émotions.

On peut appeler aussi l'éloquence, l'art de convaincre à force de passionner. Qu'est-ce qu'être éloquent? Si on se borne à la force du terme, ce n'est autre chose que bien parler; mais l'usage a donné à ce mot, dans nos idées un sens plus noble et plus étendu.

Plaire, toucher, attacher, règle pour l'orateur en général, et pour l'acteur. L'éloquence naquit chez les Romains avec la liberté; c'est-à-dire avec la République. Le premier théâtre de l'eloquence dans le monde connu fut la Grèce, ou plutôt Athènes.

Etre éloquent c'est faire passer avec rapidité, et imprimer avec force dans l'âme des autres, le sentiment profond dont on est pénétré; cette définition est d'autant plus juste qu'elle s'applique même à l'éloquence du silence et à celle du geste.

L'éloquence est un talent et non un art; car l'art s'acquiert par l'étude et l'exercice, et l'éloquence est un don de la nature.

Les règles ne rendront jamais un ouvrage ou un discours éloquent; elles servent seulement à empêcher que les endroits vraiment éloquents et dictés par la nature, ne soient défigurés par d'autres fruits de la négligence ou du mauvais goût.

Shakespeare a fait sans le secours des règles, le monologue admirable d'Hamlet; avec le secours des règles il eût évité la scène barbare et dégoûtante des fossoyeurs.

L'éloquence affecte deux caractères principaux qui répondent aux deux moyens par lesquels les hommes se laissent maîtriser : la *force* et la *douceur*.

Dans le premier genre, sévère, véhémente, hardie, elle étonne et subjugue. Dans le second, persuasive, elle obtient par un charme irrésistible, ce qu'on eût tenté vainement d'emporter par d'autres moyens. La déclamation se réduit aussi à ces deux genres principaux; on pourrait en adopter un autre pour le discours ordinaire, qu'on appellerait *tempéré*, lorsqu'il ne s'agirait d'émouvoir aucune passion.

Quand on a de grandes choses à dire, et qu'on les a bien méditées, dit *Fénelon*, pour peu que l'on ait du génie, l'on est toujours éloquent.

Cicéron dit que l'éloquence diffère des autres arts, en ce

qu'elle n'a point de limites marquées et qu'elle n'est resserrée par aucunes bornes, au lieu que ceux-ci ont les leurs.

L'éloquence agit ou comme un feu qui pénètre avec force, ou qui s'insinue rapidement, ou comme l'éclair qui éblouit, ou comme la foudre qui se précipite.

Il faut contraster pour se faire craindre et déterminer promptement; graduer pour se faire aimer et produire une longue persuasion.

Cette grandeur de génie que demande l'éloquence, et que nous cherchons, ne se rencontre plus que rarement. C'est un don du Ciel, et l'ouvrage de plusieurs siècles; car outre la naissance heureuse pour la prononciation, l'assemblage des seules qualités naturelles requises pour réussir en l'art de parler est extrêmement rare.

On aurait un prodigieux avantage, disait *Hérault de Séchelles* en 1790, soit comme homme du monde, soit comme orateur, si l'on était venu à bout de réunir :

Le *ton* tantôt éloquent et fort, tantôt fin et délié, toujours retenu, de M. *Thomas*.

L'*air* inspiré, l'expression enthousiaste et poétique de l'abbé *Arnaud*.

La *tournure* piquante, élégante, académique de l'abbé *Delille*.

La *voix* forte et mâle, le *port* noble, colère, le *geste* majestueux, la *franchise* fière et bonne de *Larive*.

L'*affabilité* gaie et chevaleresque du *comte de Merville*.

Je ne sais quoi, mais quelque chose dans la *mémoire effrontée* et le *courage honteux* de l'*abbé Maury*.

Les *pinces mordicantes* de l'esprit *de Chamfort*.

La *liberté*, l'aisance, la *grâce théâtrale* et sociale de *Molé*.

Le *ton* noble et poli, l'esprit de justice de M. *Ducis*.

La *répartie* piquante et soudaine de madame *de Mongl...*

L'*attitude* et la *voix politique*, soutenue, royale, de mademoiselle *Clairon*.

L'*accent* bas, calme, profond; le ton de découverte, l'*œil* roulant ou fixe, la manière de lever la tête, de *plier le front*, de M. *Garat*.

La *parole* diviseuse, précise, vouée à de grands objets, soit politiques, soit gracieux, de M. *Cerutti*.

L'air d'*un homme à part*, isolé, le ton bonhomme qui conte des histoires et sème les vérités, de M. *de Buffon*.

Les *manières sensibles*, naturelles et simples de *Gerbier*.

Le *silence* du célèbre *Franklin*.

L'*audace* verbeuse et brillantée de l'abbé *Fauchet*.

La *facilité* intrépide, la voix haute de *Bonnières*.

Le *coup de gueule* dur et ferme de *Martin*...

Le *débit concentré*, riche d'inflexions, les éclats soudains et perçants du fameux *Lekain*.

Les *poumons infatigables* et vastes, l'air simple et convaincu du père *Beauregard*.

La *candeur* jeune, intéressante, de la déclamation de *St.-Phal*.

Les *beaux gestes*, les mains, l'accent paternel, l'éclat vigoureux et entraînant dans le débit de *Brizard*.

Les *harangues* longues et soudaines, la présence d'esprit, la voix forte de *L'Esprémenil*.

La *manière* de conter de *d'Alembert*.

La *parole vive* et expansive de *Lavater*.

L'entretien continu et bien français de *Marmontel*.

Le *feu d'artifice*, les étincelles piquantes de *Barthe*.

Le *génie d'analyse*, le scepticisme et l'intelligence chercheuse de M. *de la Grange*.

Enfin la *tournure* simple mais supérieure, l'*esprit sérieux*, étendu, calculateur, instruit dans tous les genres, l'*habitude constante*, et l'amour des détails, de M. *de Condorcet*.

Si des principes et des réflexions sur l'éloquence ne se rapportent pas positivement à l'art théâtral, ils peuvent cependant lui être très-utiles; c'est pourquoi nous en avons parlé, et d'ailleurs, sous certains rapports, beaucoup des qualités remarquées et désirées chez les orateurs, peuvent s'appliquer aux acteurs.

« J'avoue, dit La Harpe, que je ne connais rien de plus beau que de pouvoir, par le talent de la parole, fixer l'attention des hommes rassemblés, charmer les esprits, gouverner les volontés, les pousser ou les retenir à son gré. Ce talent a toujours fleuri, toujours dominé chez les peuples libres et surtout dans les états paisibles.

» Qu'y a-t-il de plus admirable que de voir un seul homme, ou du moins quelques hommes, se faire une puissance particulière d'une faculté naturelle à tous? Quoi de plus agréable à l'esprit et à l'oreille qu'un discours poli, orné, rempli de pensées sages et d'expressions nobles? Quel magnifique pouvoir que celui qui soumet à la voix d'un seul homme les mouvements de tout un peuple, la religion des juges, et la dignité du Sénat? Qu'y a-t-il de plus généreux et de plus loyal que de secourir les suppliants, de relever ceux qui sont abattus, d'écarter les périls, d'assurer aux hommes leur vie, leur liberté, leur patrie? Enfin, quel précieux avantage d'avoir toujours à la main des armes qui peuvent servir à votre défense

et à celle des autres, à défier les méchants, ou à repousser leurs attaques !...

» Je dirai à celui qui voudrait devenir éloquent : commencez par être un bon citoyen, c'est-à-dire un honnête homme, car l'un ne va pas sans l'autre. Aimez-vous, avant tout, la patrie, la justice et la vérité? Vous sentez-vous incapable de les trahir jamais pour quelque intérêt que ce soit? La seule idée de flatter un moment le crime, ou de méconnaître la vertu, vous fait-elle reculer de honte et d'horreur? Si vous êtes tel, parlez, ne craignez rien ; si la nature vous a donné du talent, vous pourrez tout faire ; si elle vous en a refusé, vous ferez encore quelque chose de remarquable ; d'abord votre devoir, ensuite un bien réel, celui de donner un bon exemple aux autres, et à la bonne cause un défenseur de plus. »

On n'admirait pas seulement Démosthènes pour l'énergie et la véhémence qui le caractérisent ; on admirait en lui la réunion des qualités qui paraissent incompatibles. On était frappé de ce discours également *simple* et *sublime, noble* et *familier, précis* et *harmonique, impétueux* et *méthodique, véhément* et *subtil, plein* et *rapide, travaillé* et *naturel;* et ce qui doit surprendre plus que tout le reste, *énergique* et *délicat*.

PARALLÈLE DES ORATEURS CÉLÈBRES DE L'ANTIQUITÉ.

ORATEURS GRECS.

LYSIAS brille dans le genre simple et tranquille.

PLATON est exact, aisé, coulant, naturel, tel qu'un clair ruisseau qui promène sans bruit et sans fierté ses eaux argentines à travers une prairie émaillée de fleurs.

ESCHINE, brillant et solide, style simple et net ; il s'abaisse sans s'avilir ni se dégrader; voix sonore et éclatante, déclamation brillante.

ISOCRATE, agréable, doux, dégagé, coulant, harmonieux, fleuri.

ISIE, diction pure, exacte, claire, forte, énergique, arrondie.

THUCYDIDE, style serré, brusque, impétueux.

DÉMOSTHÈNES, sublime, véhément, ton de majesté qui impose; traits touchés et perçants. Un talent que Démosthènes porta au souverain degré par des exercices continuels, c'est la dé-

clamation ; le feu, l'action de son visage, le son de sa voix d'accord avec ses expressions et ses pensées ; le ton de ses paroles et l'air de son geste ébranlaient quiconque venait l'entendre.

ORATEURS ROMAINS.

CATON *le censeur* montra tout le beau des sentiments ; noble fierté.

CICÉRON réunit toutes les qualités qui avaient immortalisé les plus fameux orateurs ; force de *Démosthènes*, abondance de *Platon*, douceur d'*Isocrate*.

ÉMOTION.

Agitation, trouble; mouvement soudain qui s'empare tout-à-coup de l'âme.

Le public aime mieux être amusé qu'instruit, et *remué* que convaincu. Le besoin le plus général des hommes rassemblés au théâtre, est celui d'une émotion continuelle.

Sans une émotion *intérieure*, il n'est jamais de grand talent.

Il n'y a rien qui ne puisse être admirable quand une émotion intime y entraîne, une émotion qui part du centre de l'âme et domine celui qui la ressent plus encore que celui qui en est témoin.

Il y a chez les différentes nations une façon particulière de jouer la tragédie; mais l'expression de la douleur est toujours la même d'un bout du monde à l'autre ; et depuis le sauvage jusqu'au roi, il y a quelque chose de semblable lorsqu'ils sont vraiment malheureux.

Toute émotion s'affaiblit par la durée; c'est pour cela qu'il ne faut jamais outrer l'expression. Il ne faut émouvoir les spectateurs qu'autant qu'ils veulent être émus ; car il est un point au-delà duquel l'expression est trop douloureuse et devient fatigante.

Il est plus aisé d'ébranler les nerfs que d'émouvoir le cœur ; pour émouvoir et ravir les spectateurs, il faut leur présenter des images auxquelles ils ne s'attendent point, et représenter encore ces images. La musique qui a tant de pouvoir sur les hommes, ne parvient à les toucher que par des répétitions ; il n'y a pas un air pathétique où le même motif ne revienne plusieurs fois, et c'est ainsi qu'il émeut.

EMPLOI.

Genre de rôle qu'un comédien remplit.

Aux premiers théâtres l'aptitude passe, mais l'emploi reste, il est à vie. Voilà un des abus des droits de l'ancienneté.

Il faut qu'un acteur sache deviner sa place, c'est un tact qui manque à beaucoup de gens.

On distingue ainsi les emplois dans les grands théâtres, pour la *tragédie :* Pères nobles, premiers rôles, jeunes premiers rôles, deuxièmes rôles, rois, troisièmes rôles, grands-confidents, confidents, utilités, accessoires.

Pour les rôles de femmes, reines, premiers rôles, grandes princesses, jeunes premières, confidentes, rôles à récits, utilités.

Dans la *comédie :* premiers rôles, jeunes premiers, troisième rôles et raisonneurs, pères nobles, manteaux, grimes, premiers comiques, deuxièmes comiques, paysans, utilités, accessoires.

Pour les rôles de femmes ; premiers rôles, jeunes premières, amoureuses, ingénuités, caractères, soubrettes, paysannes, utilités.

Il fut un temps au Théâtre-Français, où le même acteur remplissait les rôles de rois, d'amoureux, de petits maîtres, de gascons et d'ivrognes ; tel était *Sallé* qui mourut en 1707. Voilà ce qu'on pouvait appeler à la lettre un comédien, un homme qui jouait tous les genres ; voilà ce que devraient faire tous ceux qui veulent être comédiens ; mais reste à savoir si l'on serait bon ou mauvais comédien ; au surplus, on peut être comédien médiocre et cependant être un grand acteur.

Les acteurs jouant la comédie ne doivent parvenir à la tristesse, lorsqu'elle devient indispensable, que lentement, par degrés et comme des personnes qui s'y refusent. Si leurs rôles ne doivent pas faire rire, il ne faut pas qu'ils s'opposent, par un air sombre et ennuyé, à l'impression comique qui peut naître des personnages avec lesquels ils sont en scène ; mais si eux-mêmes ont à dire des choses risibles, ils doivent employer tout leur art pour ne rien ôter à l'expression sans rien perdre de la noblesse. Ces principes sont applicables à tous les acteurs de comédie en général, mais particulièrement aux rôles d'*amants*.

L'emploi des *caractères* dans la comédie est le plus difficile du théâtre. Plus un rôle est marqué, plus il est malaisé de le bien rendre. On peut en lisant apprendre comment pensent les hommes suivant leurs différents caractères, mais

ce n'est qu'en *les voyant* qu'on peut connaître la manière dont ils expriment leurs pensées.

Il faut dans les caractères n'employer que des traits décidés et fermes; ce qu'on ne fait pas aisément lorsqu'on ne veut pas outrer la nature.

Le genre des *premiers rôles,* deuxièmes rôles et caractères s'appelle haut comique, parce qu'il réunit à la fois le plaisant et la noblesse.

Les *valets,* les paysans, les vieillards ridicules, les niais et les bouffons composent le bas comique.

Ces emplois sont plus faciles à remplir que ceux du haut comique; moins on est obligé d'avoir de noblesse et de grâce dans la figure, de justesse et de flexibilité dans la voix, plus le jeu devient facile. Ce sont même des qualités dont on doit souvent se défaire quand on joue le bas comique.

Le plaisant est un point fort délicat, on s'y trompe souvent; et si le goût naturel ne retient un acteur dans le vrai chemin, il révolte au lieu de faire rire. Il faut remarquer qu'un comique doit être plaisant, non-seulement lorsqu'il est dans une situation gaie; mais encore lorsqu'il se trouve dans une situation triste et qu'il parle de choses affligeantes; il y a très-peu d'exceptions.

Il ne faut pas confondre le genre *bouffon* avec le genre *comique.*

Dans le premier genre celui qui charge le plus et qui est le plus ridicule est toujours le plus applaudi.

Les rôles *à manteau* sont ceux du bas comique où l'on réussit le plus aisément.

On doit faire remarquer aux acteurs, à l'égard des emplois, que ceux qui se croient destinés à jouer les premiers rôles, ne doivent pas pour cela s'abstenir de jouer d'abord les rôles secondaires, lorsque d'ailleurs leurs moyens ne conviennent encore qu'à ce dernier emploi. Ce principe méconnu égare et perd beaucoup de jeunes commençants.

ÉNERGIE.

Force d'esprit; force de caractère.

Il faut une énergie soutenue, pour en imposer aux spectateurs et les forcer à être attentifs; mais qu'on n'entende pas ici que par une énergie soutenue, nous voulions dire qu'il faille continuellement avoir un jeu violent. Il peut y avoir beaucoup d'énergie dans un mot prononcé à voix basse, dans un silence, dans un regard, dans le moindre geste. Nous entendons par énergie soutenue, que l'acteur qui représente un personnage soit *continuellement* en action.

On n'est *énergique* dans le vrai sens, qu'en associant les troubles de l'âme à la pratique des démonstrations extérieures, encore la noblesse y est-elle obligée, sinon vous aurez la *brutalité*, l'énergie de la rue.

ENFLURE.

Défaut opposé à la justesse.

Il vient de ce qu'on veut faire paraître grandes des pensées qui n'ont rien d'élevé; il n'y a que les esprits faux qui en soient susceptibles, car en voulant tout faire remarquer au théâtre, on fait oublier ce qui serait remarqué.

ENSEMBLE.

Exécution complète.

L'union qui doit exister dans le jeu et dans le récit de tous ceux qui se trouvent sur la scène est ce qu'on appelle ensemble. Il fait valoir les acteurs médiocres, et sans lui les meilleurs perdent de leur éclat; cet art demande beaucoup d'oreille et de possession du théâtre.

Maintenant la manière particulière de chaque acteur tue l'ensemble; cela tient au peu de scrupule qu'ont les acteurs de se renfermer sévèrement dans le caractère de leur rôle. Il faudrait que chaque personnage apportât autant d'attention à rester dans ses limites sur le théâtre, qu'on en apporte ordinairement dans le monde à chercher à les franchir.

On devrait toujours trouver dans les mouvements et dans les gestes de tous les acteurs, la même correspondance que dans les tons de leur voix :

Occupé du spectacle et non des spectateurs,
Faites toujours valoir vos interlocuteurs;
Pour laisser de chacun ressortir la partie,
Etudiez des tons l'heureuse sympathie.

Principe général. *Tous les acteurs doivent concourir à augmenter la force de l'expression de celui qui parle.*

Ce principe peut être connu, mais il n'est pas exécuté, et quand il s'exécute il se fait presque toujours partiellement et souvent niaisement.

Ce qui nuit aussi à l'ensemble, c'est la haine que deux acteurs, qui doivent dans leurs personnages s'aimer sur la scène, peuvent avoir l'un pour l'autre hors du théâtre.

La tenue ordinairement ridicule et sale des figurants, leur sang-froid imperturbable dans toutes les circonstances, leurs

évolutions gauches, concourent aussi à détruire l'ensemble d'une représentation, et nuisent beaucoup à l'illusion théâtrale.

Par exemple, est-il rien de plus ridicule, que de voir (car nous ne dirons pas entendre) chanter les chœurs, dans les morceaux les plus animés, par des hommes et des femmes qui ne bougent pas plus que des statues, et qui ont l'air de regarder le temps qu'il fait, en disant les choses les plus pathétiques? On pourrait en comparer quelques-uns aux chanteurs des rues, qui viennent brailler sous les fenêtres pour gagner quelques sous; mais cependant ces personnes-là devraient être acteurs, au moins en quelque partie, puisqu'en effet elles prennent part à l'action.

Pourquoi, dans l'intérêt général de l'art théâtral, n'établirait-on pas des classes d'exercice pour tous ceux qui seraient appelés à figurer dans les spectacles?

On nous objectera peut-être que la modicité des honoraires attachés à l'emploi des figurants ne permet pas d'en trouver qui soient fort érudits; cela est vrai, mais il n'est pas moins vrai aussi que les administrations théâtrales pourraient bien faire quelques sacrifices pour avoir des figurants plus capables.

ENTHOUSIASME.

Transport de l'esprit et de l'imagination.

« Je n'ai pas mieux défini le mot talent, qu'en reconnaissant par mon expérience, dit Lekain, qu'il était dans notre âme une lumière divine, qui produisait cet enthousiasme assez étonnant, pour nous élever souvent au-dessus de nous-mêmes, et pétrifier des êtres qui passaient communément dans le monde pour insensibles. C'est par la puissance de ces efforts mâles et vigoureux que je me suis convaincu que le talent n'était autre chose que l'enthousiasme; que l'enthousiasme était un *je ne sais quoi* (1) qui était en nous, et dont nous ne pouvons rendre compte; l'auteur seul de la nature connaît les principes d'une lumière aussi sacrée. »

ENTRAILLES.

Si tous les acteurs ont besoin de sentiment, ceux qui se proposent de nous faire répandre des larmes, ont plus besoin que les autres de la partie du sentiment, désignée communément sous le nom d'entrailles, et qui s'applique plutôt aux sentiments particuliers de la nature.

(1) Voyez ce mot.

ENTRÉES.

Apparition.

Il faut en principe général entrer en scène doucement, à moins que la situation n'exige de la précipitation; regarder le public en entrant, donne un air niais à l'acteur, et ce n'est que dans ce genre de rôle qu'on doit agir ainsi.

Il faut aussi arrondir la scène, c'est-à-dire ne pas suivre une ligne droite pour arriver sur l'avant-scène, à moins que le moment ne l'exige positivement. Il ne faut pas non plus venir se placer comme de convention, mais bien comme étant appelé par la situation.

EXCLAMATION.

Cri d'admiration ou de douleur.

Dans le débit, l'exclamation doit être toujours séparée par un temps plus ou moins long des mots qui la suivent; la nature indique ces cas à l'acteur.

Mademoiselle Duchesnoy dans le rôle d'Hermione d'Andromaque, détachait le *ah!* dans le vers suivant :

Ah! — fallait-il en croire une amante insensée.

et elle s'évanouissait sur l'exclamation, ce qu'on n'avait jamais fait.

« La routine grammaticale, dit Lemare (1), qui regarde l'interjection comme un mot, comme une partie de phrase, devait faire prononcer ensemble : *Ah! fallait-il...* mais, ah! étant seul une proposition toute entière et détachée, la manière de cette célèbre actrice était dans la nature. »

Et d'ailleurs, pourquoi dit-on *point* d'exclamation? le point indique nécessairement un repos; si le bon sens de l'acteur ne le concevait pas, et si Racine eût voulu qu'on ne s'arrêtât pas sur l'exclamation, il aurait écrit : *ah fallait-il en croire...*

Dans l'exclamation le cœur est censé alors tellement pénétré du sentiment qui l'affecte, que ne pouvant suffire à la peinture des mouvements qui l'entraînent, ni trouver des expressions convenables à sa situation, il éclate en transports et en interpellations.

Un exemple plus naturel que celui cité plus haut, et qui est aussi plus frappant, est celui-ci : dans le monde si par hasard quelqu'un vous marche sur le pied et vous fait éprou-

(1) Cours théorique et pratique de langue française, page 212, note 403.

ver une vive douleur, vous dites *ah!* d'abord; ensuite, *que vous m'avez fait mal;* mais non pas : *ah que vous m'avez fait mal!*

EXÉCUTION.

Accomplissement.

L'exécution d'une chose paraît d'autant plus aisée, que le travail en aura été plus difficile dans l'origine. Ceci s'applique aux travaux moraux comme aux travaux physiques.

Voici comment Hérault de Séchelles s'y prenait lorsqu'il devait parler en public.

« Avant que de parler, disait-il, j'aime à me recueillir profondément, à prendre des résolutions avec moi-même, à me dire suivant le conseil de Larive : j'irai doucement dans tel endroit, plus fort dans tel autre. Dans cette partie de mon discours je serai *attentif, méthodique, discuteur;* dans cet autre, *pressant, éclatant;* ailleurs, *touchant,* etc. En général et dans tout le discours *je me posséderai.* Je ménagerai, sans affectation, tel geste, telle pause dans tel moment. J'économiserai ma voix, je ne la prodiguerai pas en commençant, afin qu'elle ait la liberté de s'élever, et qu'il paraisse m'en rester beaucoup en finissant. Je prendrai dans *le bas* en général pour éviter les cris et me trouver riche en inflexions ; car c'est cette variété qui fait la vérité et la beauté du débit. »

Ces principes d'un orateur célèbre sont, en tous points, applicables à l'art théâtral.

EXPRESSION.

Représentation vive.

L'action et la récitation composent l'essence de l'expression. L'expression doit être exacte et précise; elle naît du sentiment.

Il est mille circonstances où l'expression seule est plus que le mot qu'on prononce (Voyez *ton, accent*). Les paroles, *vous m'aimez!* peuvent peindre deux sentiments contraires; l'expression, en les prononçant, peut dire *vous me ravissez!* comme elle peut dire : *vous m'indignez.* Ce dernier exemple se trouve dans Zaïre, acte IV, scène V.

Il faut savoir penser avant que de parler, pour exprimer justement La facilité d'expression produit l'harmonie, et l'harmonie est la musique du style.

Un principe général, en fait d'expression et qu'il faut suivre au théâtre comme dans tous les autres arts, c'est de ne point blesser les organes, à force de vouloir les ébranler. Il n'y a

jamais de noblesse dans l'expression, quand la voix n'est pas juste.

Garrick disait un jour à un comédien français, qui le consultait sur la manière dont il avait joué dans une pièce : vous avec rempli le rôle d'ivrogne avec beaucoup de vérité, mais votre pied gauche était trop à jeun.

Comme l'ivresse physique attaque tout le système nerveux, depuis le sommet de la tête jusqu'au bout des pieds, il en doit être de même de l'ivresse morale des affections; car l'homme n'a qu'une âme qui modifie tout son corps. Ainsi, quand une affection simple dirige toutes les forces de l'âme vers un seul point, et que les idées et les sentiments sont parfaitement à l'unisson, alors tout le corps doit en partager l'expression, et le mouvement de chaque membre doit y coopérer; ainsi on peut donc appliquer le mot de Garrick aux acteurs, dont telle ou telle partie de leur corps ou de leur physionomie est trop *à jeun* dans l'expression qu'ils devraient avoir, pour rendre parfaitement telle ou telle passion.

On ne doit jamais outrer l'expression : dès que le spectateur s'en aperçoit, il n'y a plus d'effet; c'est une règle incontestable, et il faut se convaincre que l'outré ne vient jamais de la trop grande force du sentiment, mais bien des accessoires qui le gâtent, nous voulons dire, la mécanique du geste et de la voix. Ce sont l'apprêt et la pesanteur qui font les comédiens forcés.

Plus un mouvement est vif, moins il faut y rester; par là on imite la nature humaine qui n'a pas la force de soutenir longtemps les situations qui la contraignent.

L'art de bien dire est le premier pas vers le théâtre; l'art d'exprimer tout ce qui doit l'être est le point de perfection.

Les paroles en disent moins que l'accent, l'accent moins que la physionomie, et l'inexprimable est précisément ce qu'un sublime acteur nous fait connaître.

Un danseur qui n'a point d'expression n'est qu'un sauteur, et le comédien dénué de ce talent n'est rien.

Il semble que les passions se manifestent par un grand nombre de petites marques, dont aucune n'est distinctement aperçue, mais qui réunies forment l'expression vraie de la nature.

On est généralement persuadé de l'accord qui doit exister entre les paroles, le geste et les mouvements de la physionomie; mais il importe autant d'exercer, de cultiver les organes de la physionomie, les moyens d'expression, que les organes de la voix et de la prononciation. C'est en cela que l'étude

de l'anatomie et des mouvements que font naître les passions chez les hommes, est indispensable au comédien.

Il ne suffit pas d'avoir une sensibilité facile à émouvoir, et d'être profondément dans le sentiment et sous l'enthousiasme de son rôle pour ajouter le plus grand effet, le langage physionomique, à la diction. Rémond de St.-Albine et Larive manifestaient cette opinion que le jeu et l'expression physionomique étaient dans l'acteur, l'effet naturel et *facile* de son émotion intérieure. Ils ont raison en partie, mais le comédien rendra encore mieux ce qu'il sentira bien s'il a *exercé* beaucoup ses moyens d'expression; d'ailleurs, n'est-il pas obligé d'exercer d'abord sa voix? Sans cela le premier venu sentant vivement, serait de suite comédien; d'après leur système, il n'y aurait point d'étude à faire.

« Sur la scène, dit Lessing, il faut une expression tellement achevée, qu'il soit impossible d'ajouter à sa perfection. Pour y parvenir, il n'y a pas d'autre moyen que d'étudier toutes les nuances particulières des caractères extérieurs, des passions simples ou composées. Il faut s'exercer à l'imitation de tous ces mouvements, de toutes ces modifications extérieures, et cultiver, exercer les organes de la physionomie (*comme tous ceux de la voix*), de manière à les rendre plus dociles aux impressions du sentiment, ou aux déterminations de la volonté. »

Dans l'art du comédien, comme dans les autres arts, il faut, avant de s'abandonner à l'inspiration, à l'impulsion du sentiment et de la nature, se familiariser avec le *mécanisme* d'une exécution pénible, et triompher d'une difficulté matérielle.

Différentes objections ont été faites aux philosophes, qui croient qu'il importait aux progrès de l'art dramatique d'étudier avec quelque méthode le langage des gestes et de la physionomie.

Cette méthode, ces règles, ces calculs ne peuvent manquer, a-t-on dit, de refroidir l'acteur, de lui donner une manière gênée, affectée, peu naturelle et moins propre à faire illusion. La foule des détails, l'abondance vague et indéterminée de tout ce que le comédien est obligé d'exprimer, ne peuvent guère être l'objet d'une pratique. Ce qui est infini ne peut être assujetti à des principes; ne vaut-il pas mieux s'abandonner aux déterminations soudaines du sentiment? Enfin les hommes s'exprimant avec une variété très-grande dans des situations semblables, comment faire une théorie de l'expression, comment déterminer par des règles les mouvements physionomiques, les gestes les plus convenables dans les différents rôles?

Engel, auteur allemand, qui présente ces objections dans toute leur force, y répond d'une manière victorieuse :

« Un acteur, dit-il, ne peut être gêné ou embarrassé dans l'exécution, par le souvenir des règles et la régularité de la méthode, que pendant son apprentissage, que lorsque ces règles, cette méthode ne lui sont pas encore familières : cette marche savante et calculée devient facile par la suite, et ce que l'on regardait d'abord comme une contrainte pénible et comme un froid calcul, devient par l'habitude le sentiment éclairé de l'artiste, la cause facile et prompte des déterminations et des mouvements d'une nature imitée avec choix. *C'est alors qu'à force d'art on paraît n'en point avoir.*

» Ce que l'acteur doit exprimer par sa physionomie, ses mouvements et ses attitudes, n'est pas d'ailleurs infini, comme on l'a objecté. Les passions et les idées *mixtes* forment le plus grand nombre de nos modifications intérieures; et si l'on peut déterminer, par l'analyse, l'expression des modifications les plus simples, il sera facile de distinguer ensuite celles qui sont mixtes, et même d'assujettir à certaines règles la réunion et les combinaisons des gestes et des mouvements physionomiques les plus composés.

» Quant à la variété de l'expression chez les différents peuples, elle n'offre pas autant d'oppositions et de controverses que l'on serait d'abord tenté de le croire; par exemple : quoique la manière de saluer soit très-différente en Europe, où l'on se découvre la tête, et en Asie, où on la tient couverte; quoique les autres marques de déférence, de vénération, de pudeur, de honte ou de modestie, diffèrent également sous plusieurs rapports, cependant on retrouve, au milieu de toutes les variétés de ces usages, le trait essentiel et le plus naturel, le raccourcissement du corps, la diminution plus ou moins affectée de son être, indiquée diversement depuis la simple inclination de la main vers la terre, jusqu'à l'humiliation profonde et l'abnégation de l'homme qui se prosterne.

» Il en est de même de l'expression de l'orgueil chez tous les peuples, et il n'y a sans doute aucune nation chez laquelle cet état moral ne porte à se redresser, à s'agrandir et à rendre son aspect plus imposant et plus terrible. Il reste également un trait essentiel et général dans les expressions variées des sentiments affectueux et bienveillants, la tendance à s'unir, à se rapprocher, depuis le léger mouvement fait en avant dans le salut, le contact, le serrement de la main, jusqu'à l'embrassement de l'amitié, les caresses enivrantes et les étreintes passionnées de l'amour.

» C'est à de semblables traits essentiels, naturels et généraux, que l'on peut s'attacher, sans crainte de se tromper, dans l'imitation des physionomies. »

La grandeur d'une idée vient de la grandeur physique de l'objet, dont cette idée est la représentation; l'expression se proportionne naturellement aux idées qu'elle exprime, ainsi il faut meubler sa mémoire d'objets *grands physiquement*.

S'il faut que les passions se peignent avec vivacité sur le visage du comédien, il ne faut pas qu'elles le défigurent; il ne doit pas représenter la colère avec des convulsions, et l'affliction hideuse, au lieu de la rendre intéressante.

Il faut en général mieux exprimer le sens que les paroles, et les sentiments avec lesquels nous considérons les objets qui occupent notre pensée, plutôt que ces objets mêmes; cependant, dans le comique et le burlesque, le jeu pittoresque peut être quelquefois permis.

C'est dans le mouvement qui existe sans cesse dans tous les êtres, et qui est le caractère le plus noble des ouvrages de la nature, que l'artiste de génie doit puiser les beautés de l'expression.

Il est à remarquer que la seule force de la représentation d'un objet peut en produire l'imitation dans le corps de celui dont l'esprit en est fortement occupé; on peut faire cette observation dans un parterre où il y a toujours quelques spectateurs qui, bien attentifs, suivent les mouvements et les expressions physionomiques des acteurs. Nous disons dans un parterre, plutôt que dans la salle, en général, parce que c'est ordinairement là où se placent les personnes qui viennent au théâtre pour jouir du spectacle. L'observateur peut donc être, en même temps, deux fois à la comédie.

Cette remarque sur ce que le geste étranger a de *communicatif*, est très-importante pour le comédien, parce qu'il en peut tirer un grand avantage pour rendre sur la scène son jeu muet plus animé. Une des conditions sous lesquelles il peut se permettre l'imitation des gestes du personnage avec lequel il est en scène, est celle-ci : *l'attention qu'il lui prête*, ou mieux encore celle qu'il donne à sa réplique, et qui doit être pour lui du plus grand intérêt; aucun sentiment personnel et contraire à la situation, ainsi qu'à l'imitation, ne doit croiser cette attention; car lorsqu'il faut qu'il commence à se fâcher au moment où son interlocuteur sourit, il ne peut sans doute pas imiter ce sourire.

EXPRESSION — IMITATION DES AFFECTIONS PHYSIQUES OU CORPORELLES.

Les expressions de ce genre sont celles que le comédien emploie pour imiter différents états physiques, tels que l'*ivresse*, l'*éternuement*, le *sommeil*, l'*oppression*, la *douleur*, l'*angoisse* et la *mort*.

Il n'y a que deux conseils à donner à cet égard à l'acteur : d'abord d'observer la nature même dans ses effets; et de ne jamais oublier qu'il ne doit pas blesser les convenances par une imitation trop servile, en représentant une nature *animale et corporelle* dont il faut toujours adoucir et ennoblir le caractère.

Il y a cependant quelques états physiques dont l'imitation soignée et fidèle dans ses moindres détails, plaît beaucoup au spectateur; telle est particulièrement l'ivresse.

EXPRESSION PARTICULIÈRE DES PARTIES DU VISAGE ET DE LA FACE.

Œil, Sourcil, Front, Bouche, Nez, Joues, Cheveux, Visage, Face.

Un des moyens de se former l'expression de la figure, est de répéter ses rôles en ne faisant aucun geste; alors l'expression se manifeste involontairement par la force du sentiment qui détermine le jeu des muscles et des traits.

En physiologie, les mots *face* et *visage* ne doivent pas être regardés comme synonymes.

La *face* est cette grande division de la tête placée au-dessous et au-devant du crâne dans l'homme, et qu'occupent les sens de la vue, de l'ouïe, du goût et de l'odorat; une partie des organes de la mastication et ceux qui servent à l'expression de la physionomie; l'implantation des cheveux, le bord inférieur et l'angle de la mâchoire marquent les limites de la face, dont la figure se rapproche de la forme élégante d'un ovale insensiblement comprimé et restreint à son extrémité inférieure.

Le *visage* ne se dit que de la face considérée relativement à l'exercice du sens de la vue et au langage physionomique.

La partie de la face où paraît principalement le visage, s'étend de la lèvre supérieure au sommet du front.

Suivant l'étymologie, le mot visage, dérivé du latin barbare *visagium*, signifie ce qui exerce la vue; parce qu'en effet la fonction de l'œil, considéré comme organe de vision

et d'expression, est ce qui frappe le plus dans la partie de la face qui constitue essentiellement le visage.

La parole du visage consiste dans les muscles dont il est fourni, et dans le sang qui l'anime.

Lorsque le cœur est abattu, toutes les parties du visage doivent l'être.

Œil.

L'œil sait toujours du cœur les premières nouvelles.

Il faut généralement ménager les regards, et ne point les prodiguer à chaque parole.

Les yeux perdent leur expression par un mouvement continuel.

Les regards fixés de côté font beaucoup d'effet, surtout lorsque dans ce moment on ne fait aucun geste.

Le plus grand acteur ne serait rien sans le langage des yeux ; tout languit dès que les regards ne sont point animés : l'œil est l'âme du discours.

Ecoutez un grand acteur sans le regarder, il ne vous fera qu'une légère impression; retournez-vous, sa pantomime vous effraie.

Le tonnerre de la parole d'un orateur ne produit qu'un bruit inutile, s'il n'est accompagné de l'éclair de ses regards, et la compassion est plus l'ouvrage des larmes que l'on voit couler, que du récit de l'infortuné qui les cause.

Il faut en règle générale regarder toujours celui à qui l'on parle, cela donne de la vérité au dialogue.

Il n'existe aucune passion qui ne soit indiquée par un mouvement particulier des yeux.

Pour agrandir l'œil, baissez la tête.

Un coup-d'œil lancé à propos dit plus vite et mieux qu'un long discours ; quand les yeux sont abusés, les oreilles le sont aussi plus aisément.

Si l'acteur est profond dans son art, il fera que l'expression des yeux précède celle de la parole d'un instant ; il préviendra alors si bien le spectateur de ce qu'il va lui dire, qu'il le fera entrer tout d'un coup dans ses dispositions, qui, par la suite du discours, lui feront recevoir plus aisément les impressions que l'on demande.

Ordinairement, tant que l'acteur ne dit que des choses indifférentes ou de peu d'importance, il doit laisser ses yeux presque à demi fermés, et sans expression marquée ; alors ils produisent plus d'effet dans les moments importants.

On peut avoir l'œil doux, vif, perçant, brillant, riant, hu-

mide, tendre, amoureux, languissant, indifférent, favorable, jaloux, sévère, pénétrant, assuré, fixe, menaçant, fier, rude, compatissant, hagard, battu, effaré, farouche, terrible, affreux, colère, envieux, mort; enfin l'œil peut représenter toutes les passions qui agitent le cœur de l'homme.

Sourcil.

Lebrun est d'un sentiment contraire à l'opinion générale qui attribue le plus d'éloquence à l'œil. Suivant ce peintre, ce sont les sourcils qui expriment le mieux les passions.

Mlle Clairon adoucissait ou noircissait ses sourcils, d'après le caractère que le rôle exigeait, avec des poudres de différentes couleurs.

L'âme a deux appétits dans la partie sensitive, et de ces deux appétits naissent toutes les passions.

Il y a aussi deux mouvements dans les sourcils qui expriment tous les mouvements des passions.

Celui qui s'élève vers le cerveau exprime les passions les plus farouches et les plus cruelles.

Quand le sourcil s'élève par son milieu, cette élévation exprime des mouvements agréables; dans ce cas, la bouche s'élève par les côtés, et dans la tristesse elle s'élève par le milieu.

Lorsque le sourcil s'abaisse par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle; alors la bouche s'abaisse par les côtés.

Front.

Le haut du visage doit jouer sans cesse; la bouche et le menton ne doivent ordinairement se mouvoir que pour articuler, excepté dans les affections bien vives; autrement l'on fait des grimaces.

Le mouvement du front aide beaucoup celui des yeux.

Le jeu des muscles du front produit un grand effet. Voyez *Anatomie.*

Cheveux.

L'arrangement des cheveux de Lekain, sous une apparente négligence, prêtait aux contours de son front plus ou moins de justesse, plus ou moins de majesté, selon la convenance de ses rôles.

Mademoiselle Clairon, suivant le caractère que le rôle exigeait, changeait la couleur de ses cheveux, ainsi que celle de ses sourcils.

La manière de poser les cheveux, de les distribuer, pour ainsi dire, sur le front, influe beaucoup sur la physionomie

de l'acteur. Nous avons vu au Théâtre-Français, Talma parfait dans l'art de se coiffer, en jouant les rôles les plus opposés.

Bouche.-Lèvres.

La bouche est la partie de tout le visage qui marque le plus particulièrement les mouvements du cœur.

Elle est le siège principal de la dissimulation.

L'articulation nette dépend du travail des différentes parties de la bouche, surtout dans la prononciation des consonnes.

La voix, quelque belle qu'elle soit, ne séduira jamais en sortant d'une bouche lente et paresseuse.

En général une bouche enfoncée ne peut jamais rendre avec éloquence les caractères de la douleur.

La manière de contracter ou de dilater les lèvres, influe beaucoup sur l'expression de la physionomie.

Dans certaines circonstances, la lèvre supérieure avancée produit de l'effet. Lekain en faisait un très-grand avec le *tremblement* de ses lèvres.

Les muscles de la lèvre inférieure, surtout les muscles triangulaires, produisent le plus grand effet dans les passions oppressives et contractées.

Pour parler purement, les sons doivent sortir de la voûte du palais, et le travail des lèvres doit les modifier, les épurer et les perfectionner.

La plus belle partie du talent de mademoiselle Mars était sa prononciation nette et perlée; elle la devait naturellement à la conformation de sa bouche en général, et surtout à celle de ses lèvres, en particulier, qui étaient extrêmement mobiles et déliées.

A force d'étude et de travail, on pourrait acquérir jusqu'à un certain point ces qualités si précieuses dans l'art du comédien, celles d'une articulation parfaite.

Si l'on en croit les bustes antiques de Démosthènes, il avait la lèvre inférieure très-renfoncée sous la supérieure; cette construction des lèvres est anti-oratoire : quel travail n'a-t-il donc pas dû faire pour corriger les défauts provenant de ce vice de construction ! et quel exemple n'a-t-il pas donné à la postérité !

Du Nez.

Dugazon prétendait qu'il y avait quarante manières de remuer le nez.

Les acteurs chargés des premiers emplois dans le haut comique, finissent par acquérir une mobilité remarquable dans

l'appareil musculaire des ailes du nez et de la lèvre supérieure : tel était surtout Fleury, dont cet appareil avait une mobilité et une action qu'on ne retrouvait pas dans les autres parties de son visage; ce qui le rendait si supérieur dans l'expression des caractères d'hommes à bonnes fortunes, de roués, de séducteurs, et surtout dans l'ironie et le persiflage.

Il est à supposer qu'il devait en partie cette mobilité à la nature; car il l'apportait partout, et il nous semble qu'on n'aurait dû l'apercevoir qu'au théâtre.

Des Joues.

La partie des joues qui est positivement sous les yeux contribue, en s'élevant et en s'abaissant, à l'expression; mais il faut être modéré dans le mouvement de cette partie, qui devient aisément forcée.

EXPRESSION PARTICULIÈRE DES PARTIES DU CORPS.

Tête, col, bras, mains, doigts, pieds.

Chaque partie du corps a son expression particulière : de là, dans l'ensemble, cette expression étonnante lorsque l'acteur est bien pénétré; et c'est de la réunion de toutes ces expressions particulières que naît cet ensemble parfait, le comble de l'illusion théâtrale.

Tête.

La tête et ses mouvements peuvent produire de très-grands effets sans le secours du bras.

La tête trop relevée marque arrogance; trop baissée ou négligemment penchée, c'est ou langueur, ou timidité, ou dévotion affectée.

La modestie la met dans sa vraie situation.

Changez la position du corps, vous changez la tête.

On peut soumettre à des règles le mouvement de la tête.

A l'exception des actions de refus et de dédain, la tête doit être toujours tournée du côté du geste : rien de si gauche que toutes ces actrices qui, pour paraître ingénues, penchent la tête à droite ou à gauche en parlant; la vertu, la vraie pudeur laisse tomber la tête perpendiculairement; autrement, c'est de l'affectation.

Col.

Le col indique, à proprement parler, non les facultés intellectuelles de l'homme, mais sa manière de porter la tête et d'envisager les évènements de la vie.

Ici l'on voit une attitude noble, libre et fière; là cette résignation d'une victime sans énergie et prête à se laisser immoler.

Bras.

On ne parvient à la grâce des bras qu'avec beaucoup d'études, et quelque bonnes que puissent être nos dispositions naturelles, le point de perfection dépend de l'art.

Il faut toujours faire sentir dans les bras les plis du coude et du poignet.

Point de noblesse dans les bras croisés quand ils sont bas.

Mains, doigts, poings, poignets.

Le jeu des mains est modifié de la même manière que la démarche dans les différentes passions de l'âme.

Du moment qu'une difficulté ou qu'un obstacle se présente, le jeu des mains s'arrête entièrement.

Tout l'extérieur aide à la parole; la main quelquefois y supplée.

La main et les doigts sont très-utiles à l'orateur, pour dépeindre et caractériser certains faits.

Le célèbre *Fabius* disait que sans le geste des mains, l'action est faible et sans âme. Toutes les autres parties du corps aident l'orateur, mais les mains paraissent avoir un second langage.

La mobilité de la main est très-expressive : c'est de toutes les parties de notre corps la plus riche en articulations et la plus agissante; cette mobilité était remarquée chez Brizard.

Plus de vingt jointures et emboîtures concourent à la multiplicité de ses mouvements et les entretiennent.

Dans le geste ordinaire, les doigts ne doivent point être trop écartés.

Les doigts ouverts annoncent l'étonnement, l'admiration, la surprise; il faut y joindre aussi l'élévation de la poitrine, qui se dilate pour recevoir l'idée qui la frappe.

Chez beaucoup d'acteurs, un défaut, c'est de donner au pouce une forme triangulaire, ce qui est disgracieux et détruit l'expression qui pourrait être produite du reste par le mouvement de la main.

On doit éviter, autant qu'il est possible, d'avoir le poing entièrement fermé, et surtout de le présenter directement à l'acteur auquel on parle, dans les instants même de la plus grande fureur; ce geste par lui-même est ignoble; devant une femme il est impoli, et vis-à-vis d'un homme il est insultant.

Il ne faut point agiter le poignet, même dans les plus grands mouvements; ces saccades détruisent la noblesse et la grâce.

Mademoiselle Clairon, en parlant, tenait son poignet un peu hors du bras; cette tenue caractérise bien l'énergie.

Montaigne dit qu'avec la main nous requérons, promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergognons, doutons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, témoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, méprisons, défions, despitons, flattons, applaudissons, bénissons, humilions, mocquons, réconcilions, recommandons, exaltons, réjouissons, complaignons, attristons, desconfortons, désespérons, estonnons, escrions, taisons, assurons, prennons, administrons, grattons, égratignons, racommodons, constraignons.

Pieds.

La pose des pieds entre certainement dans l'action au théâtre; et si l'acteur tragique ne doit cependant pas se poser comme un danseur, il ne doit pas non plus, en outrant l'expression des statues antiques, placer ses pieds en dedans; car, nous l'avons déja dit, en voulant outrer l'expression, on devient ridicule.

SUR L'EXPRESSION EN GÉNÉRAL.

Une remarque désespérante est celle que le comédien n'apporte ordinairement au théâtre que le tiers ou la moitié de l'expression qu'il met à son rôle dans son cabinet. Quels en sont les motifs ? Sera-ce la lumière, le changement de lieu, la grandeur de la salle, la réplique qu'il entend et qui n'est plus celle qu'il s'était donnée mentalement chez lui, la non-habitude du terrain, l'embarras du costume ? Toutes ces causes peuvent y concourir; mais la plus grande, sans doute, vient de la réplique que l'acteur n'entend point comme il voulait l'entendre, comme il se l'était donnée lui-même mentalement. Ces remarques font désirer qu'il y ait enfin une entente parfaite entre les comédiens, lorsqu'ils répètent leurs pièces, et qu'ils concourent tous de leur mieux à l'expression générale.

FARD.

Rouge, Blanc.

Dans la tragédie il faut mettre peu de rouge.

En général, les actrices, dans tous les genres, en mettent beaucoup trop, et jusque sur les oreilles; cela dénature le caractère de la figure, mais plus encore dans l'acteur; ensuite elles le placent mal; il n'est pas ce qu'on appelle suffisamment

fondu, et lorsqu'il faut rentrer en scène, pâle, le rouge se voit encore souvent à l'extrémité des joues.

C'est une étude importante que celle d'apprendre à poser le rouge suivant la physionomie naturelle de l'acteur, et celle du personnage qu'il doit représenter.

Les acteurs, forcés par la situation de paraître pâles en scène, mettent aussi généralement trop de blanc, ce qui détruit entièrement l'illusion. Presque toujours l'absence seule du rouge suffit.

La terreur, la suffocation de la rage, les éclats de la colère, les cris du désespoir, peuvent-ils s'accorder avec un visage plâtré?

Il y a aujourd'hui un très-grand nombre d'espèces de rouge; mais pas une seule dans laquelle il n'entre quelque préparation de plomb, et surtout du *minium* ou du *vermillon*.

Le moindre des inconvénients de ces drogues, est de crisper et de dessécher la peau, de la rendre dure et rude comme une brosse. On a beau les mêler avec des pommades pour les adoucir; si l'on en fait un fréquent usage, on s'expose à avoir des fluxions aux dents, à les gâter, à les perdre, à avoir l'haleine désagréable, et bientôt après des maladies graves, surtout de poitrine.

Le seul rouge qui ait le moins d'inconvénients possibles, est une forte infusion de *santal rouge* et d'*orcanette* dans l'eau de rose.

Il faut enlever de suite, en sortant de scène, le rouge, d'abord avec de la *pommade de concombre*, se laver et s'éponger avec de l'eau de *frai de grenouille*, du *petit-lait* clarifié, une légère décoction de *mouron*, de *guimauve*, ou de *grande joubarbe*.

Le fard blanc n'a pas moins d'inconvénients que le rouge; il y entre toujours plus ou moins de *céruse* ou de blanc d'Espagne, qui est une préparation de plomb ou de *magistère d'étain* ou *bismuth*, connu sous le nom d'étain de glace; cette préparation mercurielle est plus dangereuse encore que le plomb, en ce qu'elle attaque plus facilement les glandes salivaires et les dents, puisqu'elle excite la salivation. Tous les ingrédients qu'on y ajoute d'ailleurs, comme l'huile de *ben*, l'huile des quatre *semences froides*, le blanc de *corne de cerf*, l'*os de sèche*, ne peuvent que donner plus d'activité au mercure.

Une déplorable manie bien funeste à l'illusion des représentations théâtrales, s'est emparée de presque tous les artistes des théâtres de Paris et surtout des artistes femmes: c'est un usage immodéré du blanc sur les bras et les mains,

au visage et surtout au front; si ces dames savaient combien elles se défigurent et se rendent ridicules en voulant s'embellir, elles cesseraient bientôt de faire un usage aussi abusif de ce fard qui, d'ailleurs est extrêmement nuisible à la santé et au tissu de la peau.

FEU.

Véhémence.

Ce que les comédiens appellent feu, est précisément l'opposé du temps : ce n'est qu'une vivacité excessive, une volubilité dans le discours, une précipitation dans le geste, au-dessus de l'ordinaire; tout cela n'est point de la chaleur, mais cette manière de jouer est quelquefois nécessaire, et peut beaucoup émouvoir lorsqu'elle est à sa place.

On prend quelquefois pour du feu ce qui n'est qu'une pétulance ridicule.

Les acteurs novices veulent en général avoir trop de feu, et c'est ce qui les rend froids. Ils veulent donner de l'expression, et le manque d'usage leur fait prendre la véhémence et la *précipitation* pour de la chaleur.

Le feu supplée quelquefois à l'intelligence; il ressemble beaucoup à l'âme, mais il ne peut point l'égaler.

FINESSE.

Qualité de ce qui est fin, délié, délicat, rusé.

Quand un acteur met à peu près dans son action et dans sa récitation toute la vérité convenable; quand il ne laisse apercevoir nulle part le travail ni l'effort, les spectateurs ordinaires n'en demandent pas davantage, parce qu'ils n'imaginent rien au-delà. Il n'en est pas de même de ceux d'une classe plus éclairée. A leur tribunal, il y a entre le jeu qui n'est que naturel et vrai, et celui qui de plus, est ingénieux et fin, la même différence qu'entre le livre d'un homme qui n'a que du savoir et du bon sens, et le livre d'un homme de génie. Ils veulent non-seulement que le comédien soit copiste fidèle, mais encore qu'il soit créateur. C'est dans ce dernier point que consistent les finesses de son art.

Ce qui manque dans le dialogue d'une pièce, se retrouve dans le jeu des acteurs supérieurs. Ceux-ci se distinguent surtout par le talent de peindre des sentiments qui ne sont point exprimés dans le discours, mais qui conviennent au caractère et à la situation du personnage.

Le comédien habile ne croit pas que les finesses de son art

se bornent au talent de prêter des ornements aux ouvrages dramatiques. Il tâche encore d'en sauver les défauts.

Quand on ne peut mettre de finesse sans nuire à la vérité, il est essentiel de préférer le jeu vrai au jeu fin.

Il ne faut pas non plus employer une finesse qui suppose dans le personnage une entière liberté de raison, lorsque le trouble qui l'agite ne lui permet pas d'avoir une certaine attention à ce qu'il fait et à ce qu'il dit.

Entre les finesses, les unes, pour être senties, n'ont besoin que d'être écoutées; d'autres ont besoin d'être vues, et même quelquefois ne sont destinées qu'à l'amusement des yeux. Ces dernières rentrent dans ce qu'on appelle jeux de théâtre.

Finesse dans la manière de dire, finesse dans la pantomime, sont deux grands ressorts du comédien.

FUREUR.

Excès de colère ou de rage; violente agitation; passion démesurée.

Il est des situations, rares à la vérité, mais frappantes, pour lesquelles on ne saurait presque donner de règles, parce que le bien- et le mal-jouer dépendent de si peu de chose, qu'il est plus aisé de le sentir que d'en rendre compte. C'est lorsque le personnage se trouve transporté hors de la nature et au-dessus de l'humanité; telles sont les scènes de fureurs.

L'acteur, dans ces moments, ne doit garder aucune mesure ni observer aucune place sur la scène.

Il ne faut cependant pas pousser l'expression des fureurs trop loin. *Montfleury* s'est tué en agissant ainsi dans les fureurs d'Oreste, d'Andromaque.

Toutes les fureurs ont des caractères différents, et l'on doit, en les jouant, mettre toujours devant les yeux du spectateur le sentiment qui en est la source. On peut dire des acteurs qui outrent les fureurs, qu'ils jouent la *frénésie glacée*.

Talma nous répétait souvent, sur la fin de sa carrière, qu'il avait passé 15 années à se défaire de tous ses cris; à cette époque il jouait les fureurs d'Oreste, sans pousser un seul cri.

GÉNIE.

Inspiration, feu divin; inclination naturelle pour tout ce qui est grand, pour tout ce qui est profond.

Il n'appartient à personne de créer la trempe de son gé-

nie; il la reçoit d'en haut. Sans le génie, on ne peut être grand acteur. En effet, les leçons peuvent-elles faire apprécier les profondes et sublimes pensées de nos grands poètes? Un acteur sans génie peut-il bien représenter de grands hommes? peut-il concevoir leurs idées, les rendre avec l'énergie qui leur convient?

L'étude principale d'un acteur de génie, doit être la connaissance parfaite des hommes et celle des principes de son art.

GLOIRE.

Amour d'une éclatante réputation.

On ne doit pas être surpris si nous parlons ici de la gloire; tous les artistes doivent l'envisager comme le but de leurs travaux; elle est la fin des beaux-arts. Garrick et Lekain ont acquis des noms glorieux, et Talma était sans contredit un grand homme. Oui, si l'on songe à toutes les qualités qu'il faut qu'un acteur sublime réunisse, aux profondes connaissances qu'il doit avoir, aux recherches extraordinaires qu'il a dû faire, aux sentiments héroïques qu'il a dû concevoir, enfin s'il a parfaitement représenté un héros : Talma était sans doute un grand homme.

Quiconque veut la gloire passionnément est sûr de l'obtenir, ou du moins en approcher de bien près. Mais il faut vouloir tout les jours et à toute heure :

Une volonté ferme enfante des miracles.

Un homme qui a été maréchal de France et grand général (1), employait tous les matins un quart-d'heure à se dire : « *Je veux être maréchal de France et grand général.* »

Un grand homme de l'antiquité auquel on demandait comment il avait pu faire de si étonnantes choses en peu de temps, répondit : *C'est en cherchant toujours.*

Dans quelque art que ce soit, quiconque veut fermement s'y distinguer, le peut, parce qu'alors il emploie précisément tous les moyens les plus propres à parvenir à son but. Mais c'est surtout dans l'art du théâtre, dit mademoiselle Clairon, qu'il faut compter les minutes, si l'on veut s'y faire remarquer.

Rien n'élève l'âme et ne la dispose à la gloire comme les idées de force, de courage, de supériorité et de triomphe. Les grands capitaines sont au prémier rang parmi les grands hommes, et les plus célèbres poëtes ont chanté les combats.

(1) M. de Belle-Isle.

La vraie gloire est ennemie de l'indolence; elle veut des âmes ardentes, impétueuses; elle veut non-seulement des êtres passionnés, mais encore des êtres idolâtres.

Le désir de la gloire n'est point différent de cet instinct que toutes les créatures ont pour leur conservation. Il semble que nous augmentons notre être, lorsque nous pouvons le porter dans la mémoire des autres : c'est une nouvelle vie que nous acquérons et qui nous devient aussi précieuse que celle que nous avons reçue du ciel.

Mais comme tous les hommes ne sont pas également attachés à la vie, ils ne sont pas tous aussi également sensibles à la gloire. Cette noble passion est bien toujours gravée dans leur cœur; mais l'imagination et l'éducation la modifient de mille manières.

Cette différence, qui se trouve d'homme à homme, se fait encore plus sentir de peuple à peuple.

On peut poser pour vérité que dans chaque Etat, le désir de la gloire croît avec la liberté des sujets et diminue avec elle. La gloire n'est jamais compagne de la servitude.

On se souviendra toujours que Voltaire, quelque temps avant de quitter Paris, y fit représenter *Rome sauvée* sur un théâtre qu'il avait élevé dans sa maison. Il jouait le rôle de Cicéron, qui certainement lui appartenait. Dans cette représentation mémorable, c'était un bien beau et bien intéressant spectacle que Voltaire représentant ce personnage, surtout lorsqu'il récitait ces vers :

Romains, j'aime la gloire, etc.

et comme l'ont dit ingénieusement les éditeurs de Kehl : « On ne savait si ce noble aveu venait d'échapper à l'âme de Cicéron ou à celle de Voltaire. »

GOUT.

Discernement; penchant, sentiment exquis des beautés et des défauts.

Le goût peut se corrompre; mais les sciences acquises restent intactes et marchent toujours vers leur perfectionnement; l'imprimerie les empêche de rétrograder.

Dans notre manière d'être actuelle, notre âme goûte trois sortes de plaisirs : il y en a qu'elle tire du fond de son existence même; d'autres qui résultent de son union avec le corps; d'autres enfin qui sont fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, lui ont fait prendre.

Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût, comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le *je ne sais quoi*, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc. Par exemple, lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons belle.

Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc., sont donc dans nous-mêmes; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes des plaisirs de notre âme.

L'abus du goût tue les arts; le génie seul les vivifie.

Il existe un mauvais goût, celui des demi-talents, le goût de ces artistes qui n'ont point assez de génie pour sentir et connaître les beautés véritables de leur art; mais qui ont assez étudié pour arriver à quelques beautés, ou copier quelque grand acteur, et forment un mélange du bon, du beau, du maniéré, de la fadeur et de l'emphatique. Ce mauvais goût existe dans tous les arts; au théâtre, dans la déclamation fastueuse, les gestes outrés, les costumes recherchés, les poses maniérées, etc.; en littérature : dans les pointes, les jeux de mots, l'emphatique, l'ampoulé, la sensibilité sentimentale, etc.; en peinture : dans les grâces molles, efféminées, les poses forcées, les passions hors nature, etc.; enfin ce mauvais goût dans les arts est l'assemblage de choses brillantes qui, prises à part, sont jolies et plaisent, mais qui, par leur emploi, ne servent qu'à remplacer les véritables beautés.

L'esprit est la *raison assaisonnée*. L'intelligence est la compréhension des choses, soit qu'on nous les enseigne, soit que des voix intérieures nous les disent. Le bon goût est, à ces deux qualités, ce que le parfum est aux fleurs; qu'elles le perdent, il ne leur reste que du plaisir pour les yeux, le corps est présent, mais l'âme est envolée.

GRACE.

Agrément dans les personnes ou dans les choses; ce qui plaît.

La grâce se forme et réside dans les attitudes et dans le maintien; elle se manifeste dans les actions et les mouvements du corps : du naturel, de l'aisance, de la simplicité, une harmonie parfaite, un dégagement absolu de tout ce qui est superflu ou gêné, voilà le caractère de la grâce.

Il n'y a point de grâce sans liberté, de beau langage sans assurance, et même sans quelque audace.

Il faut joindre la grâce à la force.

Il n'y a ni chaleur, ni grâce sans facilité, et l'acteur dont le rôle lui coûte ne jouera jamais bien.

Les mouvements les plus simples sont ceux qui sont les plus susceptibles de grâce.

Examinez les enfants dont les mouvements de l'âme sont si simples, les membres si dociles et si souples, il en résulte, une unité d'action et une franchise qui plaisent. La simplicité et la franchise des mouvements de l'âme contribuent tellement à produire les grâces, que les passions indécises ou trop compliquées les font rarement naître. La naïveté, la curiosité ingénue, le désir de plaire, la joie spontanée, le regret, les plaintes, et les larmes mêmes qu'occasionne un objet chéri, sont susceptibles de grâce, parce que tous ces mouvements sont *simples*.

La grâce est un don de la nature : aussi les actrices qui ne la possèdent point et qui cherchent à l'acquérir, sont-elles minaudières et quelquefois même ridicules en voulant l'imiter.

C'est ici qu'il faut répéter qu'on ne doit point forcer la nature, quand il s'agit d'un don que tout le travail possible ne saurait faire acquérir.

GRATIS (des Spectacles).

Représentations offertes au public sans rétribution.

Que les comédiens ne croient pas qu'il faille se négliger, parce qu'ils jouent devant ce qu'on appelle vulgairement le peuple; mais qui n'est cependant qu'une partie du peuple, et qui juge plus sainement qu'on ne pense. Ce n'est pas que nous voulions appliquer ici le proverbe *Vox populi, vox Dei;* puisque nous, nous entendons par le mot peuple toute la nation : il y a peu de distinction à faire.

On peut juger d'après les représentations *gratis* que dans tous ces spectacles, ce qu'il y a de bon et de vrai est apprécié, et souvent même bien apprécié. On y voit les sentiments généreux, les sentiments nobles, les sentiments nationaux saisis et applaudis avec transport; et les comédiens sont certainement à même de prendre de bons avis de l'approbation ou de l'improbation de ces spectateurs cependant inaccoutumés à les voir et à les entendre. On a vu aussi cette partie du peuple applaudir et siffler avec discernement, et bien juger une pièce nouvelle. On peut même dire que c'est dans ces représentations qu'on doit chercher à connaître positivement l'esprit de la nation; elles sont plus importantes qu'on ne pense à étudier, pour ceux qui la gouvernent.

GRIMACES.

Contorsions du visage faites par affectation ou par habitude.

Il y a des acteurs, qui en voulant se rendre pathétiques, ne sont que grimaciers.

Il y a aussi des actrices qui en voulant jouer les ingénues, ne font que des grimaces.

L'expression des sensations, dit J.-J. Rousseau, est dans les grimaces, et l'expression des sentiments est dans les regards.

Ce jugement n'est peut-être pas positivement exact ; mais il fait du moins sentir combien les acteurs doivent se garder d'une expression forcée ; car lorsqu'ils veulent exprimer ce qu'ils ne sentent pas, ils ne font que des grimaces, et si l'on doit au théâtre tolérer les grimaces, ce n'est absolument que dans le très-bas comique et dans les pièces bouffonnes des petits théâtres.

Voici au surplus la théorie abrégée de l'art de grimacer, ou de se contourner méthodiquement la figure. Nous la tenons d'un physiologiste du quinzième siècle.

Il existe dans cet art grotesque sept préceptes généraux :

1° *Grimace simple :* Mine riante et gracieuse, yeux arrondis, traits rapetissés.

2° *Double :* Mine moitié riante, et moitié affligée, ou même effrayée ; quelques cris par intervalles.

3° *Laborieuse :* Mine refrognée, nez enflé, joues tremblantes.

4° *Douloureuses :* Yeux gros et mouvants, joues gonflées ; lèvres agitées, des gémissements.

5° *Bruyante :* Yeux fermés, bouche largement ouverte, langue saillante; des cris, du rire et des pleurs.

6° *Silencieuse :* Yeux fixes, bouche faisant la moue, joues creuses, mine alongée.

7° *Compliquée :* Interminable, réunion de presque toutes les précédentes. Rire inextinguible, douleur que rien ne peut calmer, cris renaissants, développement de tous les moyens. Cette dernière grimace ne s'emploie qu'à l'extrémité et qu'au moment où la *bourbonnaise* est réduite au trépas.

On pourrait en général reprocher aux acteurs lyriques l'affectation qu'ils mettent souvent dans leur chant; affectation qui parfois dégénère en grimaces. On pourrait aussi faire le même reproche aux artistes musiciens, sur le violon et sur la flûte lorsqu'ils exécutent; et des talents qu'on ap-

plaudit tous les jours n'en seraient pas moins remarquables, s'il ne donnaient lieu quelquefois à l'observation que nous venons de faire.

GRIMER (se).

Ajouter à l'expression de ses traits, ou les changer par l'application des couleurs disposées d'après certaines règles.

Potier passait pour un des comédiens qui possédaient le mieux l'art de se grimer.

Il est difficile à la plupart des acteurs de rester dans une juste limite, lorsqu'ils se griment. C'est ici que l'art du dessin doit les aider. Il faut étudier avec un bon peintre, et faire des essais fréquents chez soi.

GRIMES (des).

Caricatures de la bonne Comédie.

Bartholo, Arnolphe, Sganarelle, l'Avare, sont des rôles de grimes. Molière remplissait cet emploi, qu'a depuis illustré Grandménil.

Le meilleur grime de l'époque est M. Provost, du Théâtre-Français.

HABILLEMENT.

Vêtement, costume.

Pourquoi, dans la tragédie, les actrices posent-elles leur manteau sur l'épaule, où elles attachent ensuite une patère qui devient inutile, tandis que c'est elle seule qui devrait fixer le manteau ? Il faut, comme la nature l'indique, que les tuniques, et surtout les manteaux soient posés en plein sur l'épaule et drapés près du col. Doit-on, quand on joue la tragédie, s'attacher aux atours? Et une prêtresse de Melpomène doit-elle ressembler à une nymphe de Terpsichore ?

Les tragédiens doivent en général faire descendre leur tunique ou jusqu'au-dessus du genou, ou bien tout-à-fait à la cheville du pied ; et les ceintures qui serrent les tuniques ne doivent pas être placées comme des cordons de capucin au beau milieu du corps ; mais bien un peu au-dessous du cœur. Des exceptions peuvent avoir lieu quelquefois à l'égard de ceux qui jouent les rôles de vieillards.

Malgré l'antipathie naturelle que l'on doit avoir pour les modes étrangères, on pourrait cependant engager nos actrices, et même beaucoup de nos dames françaises, à suivre en partie la forme des corsets anglais. Ils laissent, où ils mettent du moins les choses à leur place; et n'en dénaturent

point les formes naturelles; tandis qu'en France, en voulant, sous ce rapport, embellir la nature, on la détruit. En étudiant les statues antiques, les personnes intéressées se convaincraient de ce que nous venons de dire. Il faut observer encore à l'égard des corsets, que c'est une manie bien funeste que de les porter trop étroits; ils gênent les épaules et la poitrine; ils font souffrir l'actrice et le spectateur.

Les acteurs, dans les costumes de chevaliers, pèchent souvent par leur chaussure; leurs bottes sont montées quelquefois jusqu'au genou, ou descendent trop près de la cheville; c'est ici le cas de dire qu'il faut adopter un juste milieu.

Dans la comédie, peu d'acteurs jouant les rôles de militaire, placent convenablement leur épée; elle est ou trop basse, ou trop de côté. On peut leur reprocher aussi de se décorer presque tous de l'étoile de la Légion-d'Honneur, et surtout lorsque la pièce ne l'indique point. Certes, lorsqu'on représente un soldat français, on peut porter la croix: tous nos braves ont pu la mériter; mais enfin tous ne l'ont pas obtenue.

HABITUDE.

Coutume, disposition acquise par des actes réitérés.

L'habitude, on l'a souvent dit, est une seconde nature; une chose arrivée une fois a toujours de la tendance à se reproduire. Or, dans les répétitions, les acteurs devraient en agir comme s'ils jouaient en effet, et ne point aussi ajouter à leurs rôles quelques plaisanteries; car le jour de la représentation, ils pourraient fort bien les laisser échapper, ou s'ils se les rappellent seulement, cela peut encore nuire à leur jeu.

On a vu plusieurs exemples fâcheux de mots répétés le jour de la représentation, et qui avaient été dits dans les répétitions.

HARDIESSE.

Courage.

La hardiesse ne messied pas au talent.

L'audace est le cachet de la nullité.

L'embarras et la contrainte sont les compagnons du talent modeste ou de la médiocrité consciencieuse.

Au théâtre, comme dans le monde, l'effronterie tient quelquefois lieu de talent.

HARMONIE IMITATIVE.

Accord de divers sons; accord parfait.

Quelquefois l'harmonie imite certains bruits, exprime certains mouvements par la nature même des sons; c'est ce qu'on appelle harmonie imitative.

Exemples :

> Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?
> Fait siffler ses serpents, s'excite à la vengeance.

L'effet de ces *s* est tel, qu'on croit entendre le sifflement des serpents.

> L'essieu crie et se rompt.

L'imitation est frappante, surtout quand l'acteur articule bien.

> Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Ce vers, comme le temps, marche avec rapidité. Les syllabes sont brèves.

> Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
> Promenaient dans Paris le monarque indolent.

Ici les syllabes longues dominent, surtout par la place qu'elles occupent.

Le jeu, les gestes et la prononciation pittoresques, généralement proscrits au théâtre, surtout dans les pièces de haut genre, peuvent quelquefois être permis dans les exemples que nous venons de citer.

HIATUS.

Prononciation gênée par le choc de deux voyelles, dont l'une finit un mot, et l'autre en commence un, sans qu'il y ait élision.

La prose souffre les hiatus, pourvu qu'ils ne soient pas trop fréquents, ou trop rudes.

Ils contribuent même à donner au discours un certain air naturel; et nous voyons en effet que la conversation des honnêtes gens est pleine d'hiatus volontaires. Il y a des hiatus qui sont tellement autorisés par l'usage, que si l'on parlait autrement, cela serait d'un pédant ou d'un provincial. D'Olivet et tous les grammairiens, après lui, ont prétendu que la

rencontre d'une nasale avant une voyelle fait un hiatus qu'il faut éviter. Ils avouent cependant que cet hiatus peut se souffrir, quand après la nasale il peut se faire un repos quelconque. Le fait est que les meilleurs poètes ne regardent point comme un hiatus la nasale rencontrée par une voyelle.

Ainsi, dans la comédie en prose il peut y avoir aussi beaucoup de cas où il ne faille pas faire sentir de semblables liaisons, et notamment, dans les rôles de paysans, de niais, etc.

HOQUET.

Nom assez improprement donné à cette espèce de rôle que quelques acteurs ont introduit dans leur diction.

Chez les uns, c'est une insuffisance de moyens naturels ; chez les autres, une ambition de produire plus d'effet. C'est surtout chez les acteurs de tragédie et de drame qu'on remarque cette funeste habitude du hoquet. L'art de dissimuler sa respiration n'est pas une des moindres parties du talent d'un comédien, c'est ordinairement la dernière que l'on enseigne et que les comédiens songent à étudier. (Voyez *Aspiration*).

ILLUSION THÉATRALE.

Concours des apparences qui peuvent servir à tromper le spectateur.

Le comble de l'art est de ne point paraître réciter les pensées d'un autre; mais bien de dire les siennes; il faut toujours avoir l'air de créer ce que l'on dit.

> Le personnage seul nous plaît et nous étonne,
> Tout le charme est détruit si l'on voit la personne.

Il faut que l'acteur ait ce foyer de sensibilité intérieure et profonde, dont les explosions font tout-à-coup évanouir jusqu'aux apparences du travail, et complètent l'illusion.

Le moyen de produire et d'entretenir l'illusion est de ressembler à ce qu'on imite, de *s'identifier* totalement avec le personnage qu'on veut représenter; de faire des pensées de l'auteur les siennes propres, d'éprouver sur-le-champ et à volonté toutes les affections dont l'âme humaine est susceptible. Cependant dans les arts d'imitation, la seule vraisemblance l'emporte quelquefois sur la vérité ; et non-seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit la trop exacte ressemblance.

La vérité réelle, si l'on peut s'exprimer ainsi, détruit l'illusion. Par exemple : un homme effectivement ivre, et dont la situation serait connue du public, ne plairait pas dans le rôle d'un homme ivre ; mais l'*imitation* de cet état physique, soignée et fidèle dans tous ses détails, est une de celles qui plaît le plus au spectateur.

La nature a mille détails qui seraient vrais, qui rendraient même l'imitation plus vraisemblable, et qu'il faut pourtant éloigner, parce qu'ils manquent d'agrément ou d'intérêt, ou de décence, et que nous cherchons au théâtre dans l'imitation en général une nature *curieuse, exquise* et *intéressante*.

Le secret du génie n'est donc pas d'asservir, mais d'animer son imitation ; car plus l'illusion est vive et forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté à la réflexion et de prise à la vérité. On ne va pas au théâtre pour s'affliger de bonne foi ; ce qui arriverait si on allait contempler la nature même ; mais on est bien aise de voir comment on s'y prendra pour imiter cette nature. En un mot, nous y allons pour être trompés ; mais non pas de manière à oublier l'imitation. Aurait-on du plaisir à voir *Zaïre*, si en sortant du théâtre on avait *effectivement* à déplorer la mort de trois personnes. Cette réflexion peut faire sentir jusqu'où s'établit la nuance de la vérité dans l'illusion théâtrale. (Voyez *Imitation* et *Vérité*.)

Des différentes circonstances, qui au théâtre nuisent à l'illusion ou la détruisent.

Quelques acteurs paraissent craindre que le public ne prenne pour leur sentiment personnel, celui qu'ils veulent imiter ; chez les actrices qui remplissent les rôles d'ingénues on peut quelquefois faire cette remarque :

— Le temps que les acteurs mettent ordinairement au théâtre pour écrire une lettre ou un billet est toujours trop court, et souvent même on présente un morceau de papier tout blanc ;

— Se pencher vers la rampe pour lire, ce qui conséquemment rappelle au spectateur qu'il est nuit dans des circonstances où il ne doit pas le croire ;

— Les actrices qui, en se relevant d'un fauteuil où elles étaient assises, rajustent par un double mouvement des mains sur les hanches, leur robe qui a été froissée, et qui ne dessine plus aussi bien la taille ;

— Les acteurs qui, après s'être mis à genoux, essuient leur vêtement en se relevant. Dans le drame surtout, cela n'est rien moins qu'héroïque ;

— Les acteurs qui, en entrant en scène ou qui, après avoir retiré leur chapeau devant une femme, arrangent leurs cheveux. Celà ne peut être permis qu'à ceux qui représentent les fats et qui imitent les ridicules du monde; autrement c'est ce qu'on doit classer dans les petitesses théâtrales.

Des défauts d'illusion viennent encore de la part des poètes qui, dans certains passages, font dire aux acteurs : *Vous rougissez, vous pâlissez, vos cheveux se hérissent*, etc. Le contraire arrivant malgré tout le talent des acteurs, prouve au public que ce sont autant de mensonges.

A propos de l'illusion relative à la personne des acteurs, on sait que Louis XIV ne recevait point de comédiens qu'ils n'eussent de la taille et une figure noble. On voit parmi les acteurs actuels en général trop peu d'hommes bien faits; ce qui ne dispose pas l'étranger à concevoir une idée avantageuse de notre goût pour le beau : quand il voit de petites statures représenter ce qu'il y a de plus imposant et de plus fameux dans l'histoire des peuples, il prend une idée défavorable du physique de la nation, et la reporte malgré lui dans sa patrie.

La vanité des acteurs de petite taille et de petit physique, favorise la réception d'acteurs encore plus petits, parce que ceux-là s'imaginent, par ce moyen de comparaison, devoir paraître plus grands.

Alexandre, dira-t-on pour justifier le nain tragique, était petit et portait le col penché : nous l'aurions admiré de son vivant avec sa taille exiguë.... mais mort, nous exigeons qu'il prenne une stature, un front, un port et un geste qui répondent au conquérant dont le nom remplit l'Univers.

Quant à l'illusion relative aux décorations, on remarque qu'excepté à l'Opéra, leur symétrie est souvent choquante. Ce sont presque toujours une toile au fond et des coulisses rangées méthodiquement de chaque côté. On voit cependant quelques salons ou autres appartements qui sont entièrement fermés. Dans ce cas, l'illusion est plus complète.

IMAGINATION.

Faculté de créer des idées, de trouver et rassembler des images.

Le cœur sent, l'esprit conçoit, l'imagination enfante. Une imagination forte et mobile est nécessaire au comédien; c'est par elle qu'il se transporte dans les temps, les lieux les plus éloignés; qu'il se revêt de tous les caractères; qu'il se remplit de toutes les sensations dont le cœur humain est sus-

ceptible, et qu'il s'élève enfin jusqu'aux vertus les plus sublimes qui font les grands hommes.

Mais l'amour du merveilleux trompe quelquefois les sens ; l'imagination abusée tient souvent lieu du goût, du tact, de la vue et de l'ouïe. C'est pourquoi il est essentiel de se prémunir contre ses écarts, qui trop souvent font oublier les règles et les convenances.

L'imagination de Milton était extraordinaire ; elle était dans sa plus grande activité depuis le mois de septembre jusqu'à l'équinoxe du printemps ; et l'on assure que ses trois filles avaient coutume de chanter et de jouer de plusieurs instruments pour exciter en lui cette inspiration presque divine dont il paraît souvent animé.

Tacite disait que c'est l'imagination qui perd les batailles ; les *yeux* sont vaincus les premiers.

IMITATION.

Ressemblance ; suivre un exemple pour modèle.

IMITATION, CONTREFAÇON. (DÉFAUT.)

C'est contrefaire que de chercher à ressembler à tel ou tel acteur, à prendre sa manière ; mais c'est imiter la nature que de l'étudier dans tous les hommes.

La fureur d'imiter efface les caractères distinctifs dont chaque esprit était marqué.

Nous naissons tous originaux, et nous mourons tous copies ; cependant la nature ne crée point deux âmes semblables, comme elle ne fait point deux visages qui se ressemblent absolument.

L'imitation est destructive du vrai talent. La nature veut que l'homme se serve des moyens qu'elle lui a donnés. On perd ce qu'on a de génie en voulant prendre celui d'un autre.

L'imitation servile est plus commune au théâtre que dans tous les autres arts ; on est frappé des effets d'un grand talent ; il a été applaudi dans tel ou tel endroit, on veut l'être aussi, on s'attache à recueillir ses intonations, et l'on croit hériter de son talent même, en saisissant ses inflexions et ses gestes.

Cette erreur est la perte de beaucoup de gens destinés à réussir par eux-mêmes, s'ils ne s'étaient astreints à cette imitation.

On voit que tout le travail consiste à s'écouter, et qu'ils sont enchantés d'eux quand leur mémoire fidèle rend à leurs propres oreilles les sons qu'ils ont retenus. Mais l'acteur, en

imitant, ne prend absolument que les défauts de l'imité. Il fait ce qu'on appelle en terme technique *sa charge*; il le contrefait, et contrefaire dans ce cas c'est rendre ridicule.

Un acteur copiste n'aura jamais de talent; malheureusement l'imitation plate et servile de ce qu'il y a de distingué est d'abord le but de tout commençant au théâtre, et après bien des peines qu'est-ce qu'il nous apporte? Ce qu'il y a de plus ridicule, ce qui est justement à condamner chez le sujet imité. L'admiration stupide des parents et amis laisse durer longtemps cette funeste erreur, cette contrefaçon imbécile.

Honoré et quelques autres acteurs se sont faits les singes de Potier; Mlle Dupont, à l'Odéon, singeait Mlle Duchesnoy. C'est pour leurs semblables que Lafontaine a dit:

N'attendez rien de bon du peuple imitateur,
Qu'il soit singe ou.... *qu'il soit acteur.*
Votre premier maître est surtout votre cœur.
Soyez toujours vous-même aux yeux du spectateur;
Le désir d'imiter vous cache un précipice.

. . . . . .

Franchissez l'heureux terme où le prix vous attend.
Libre on perce la nue; on *rampe* en imitant.
Il en est qui sans cesse, au balcon du théâtre,
Admirant un acteur dont on est idolâtre,
Copistes de son jeu, singes de ses défauts,
Gauches imitateurs des accents les plus faux,
Se sont fait une longue et puérile étude,
De ses gestes d'emprunt, de ses tons d'habitude;
Et qui, sans vérité, sans grâce, sans chaleur,
Sous le talent d'un autre ont étouffé le leur.

Tous les artistes en général devraient renoncer à imiter servilement et surtout sans choix les monuments de l'antiquité.

Imitation de la nature.

Tel objet est choquant dans la réalité,
Qui plait au spectateur s'il est bien imité.

. . . . . .

Il n'est point de serpent, point de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

L'homme ne saurait rien créer. C'est un droit, c'est un

privilège que l'être des êtres s'est réservé à lui seul. Le pouvoir de l'homme se réduit à imiter; c'est là son étude, sa nature et son art. Depuis le moment de sa naissance jusqu'à celui de sa mort, il n'agit que par imitation.

L'imitateur sans génie, copie servilement; il se traîne sur les traces de son maître; il ne sait point s'initier au sujet; il n'y met ni chaleur ni intérêt; il se borne enfin à dessiner trait pour trait.

L'homme de génie imite aussi, mais non en écolier. Ses imitations ne sont pas un assemblage de pièces rapportées; il refond ses matériaux, et par une disposition adroite, il en forme un tout homogène; cette reproduction paraît si neuve, si différente d'une composition vulgaire, qu'elle passe pour originale, et qu'on la regarde comme une invention.

Le baron de Grimm, dans sa *Correspondance*, tome 4, s'exprime ainsi sur l'imitation :

« La copie exacte de la vérité serait-elle sans attrait, et n'y aurait-il que l'adresse de mentir avec le plus de vérité possible, sans pourtant faire oublier qu'on ment, qui fît le charme de l'imitation? ou bien est-il de l'essence du copiste et de sa touche lourde et grossière de tout flétrir? et n'y a-t-il que l'imitateur qui, créant à l'exemple de la nature, sache conserver à chaque chose sa grâce et sa fraîcheur? L'un et l'autre pourraient bien être. D'un autre côté, la confidence du mensonge, établie entre l'artiste et son spectateur, donne aux ouvrages de l'art, cet attrait secret et piquant qui séduit et qui enchante; et ce n'est point la chose elle-même qu'on désire voir; mais l'imitation la plus vraie et la plus heureuse de cette chose, sans quoi il faudrait envoyer une belle statue de Vénus de l'atelier de Praxitèle à celui d'Appelles, pour lui donner des carnations et les vives couleurs de la déesse de la beauté; car enfin il n'est pas douteux qu'une statue coloriée ne soit pas plus près de la nature qu'un bloc de marbre blanc qui ne tient la vie que du génie du statuaire.

» On fait bien de représenter nos spectacles aux lumières, parce que le jour artificiel est déjà un commencement d'imitation.

» C'est un mensonge adroit, fin, délicat, que nous cherchons dans les ouvrages de l'art qui établissent entre nous et l'imitateur une communication secrète de sentiments et d'idées, et qui nous prouvent que l'artiste a senti le côté original, le côté précieux de la chose imitée.

» Ainsi, lorsque nous voyons des critiques judicieux faire un si grand cas de la vérité dans les imitations, il faut sa-

voir attacher à ce terme sa juste valeur. Un homme ordinaire entre dans une taverne, et n'y voit qu'une troupe de paysans qui boivent; mais David Téniers aperçoit vingt traits originaux et plaisants qu'il sait faire valoir sur la toile.

» Pour réussir, la vérité de l'imitation ne suffit pas toujours. On peut être vrai et ennuyer; l'artiste habile cherchera encore à acquérir la science de ce qui plaît, et qui souvent n'est pas seulement indépendante de la vérité, mais absolument contraire et opposée à la vérité. Cette science est le fruit de l'étude profonde de notre nature; et c'est la vérité de l'imitation combinée avec l'expérience de ce qui plaît, qui fait, dans les arts, les succès durables. Ainsi, nous avons vu, chez tous les peuples tant soit peu policés, des représentations tragiques, parce qu'il est dans la nature de l'homme d'aimer à s'attendrir à l'image des malheurs de son espèce; mais ces tragédies étaient toujours mêlées de scènes comiques et de bouffonneries, parce qu'il est aussi dans la nature de l'homme de ne pas vouloir s'affliger longtemps; la douleur réelle n'est durable que parce qu'elle est involontaire. Rien n'est plus contraire à la vérité de l'imitation, que ce mélange monstrueux de sérieux et de bouffonnerie (1); et cependant il a toujours réussi chez toutes les nations; en France même où le goût s'est épuré d'après les raisonnements les plus sévères, où la représentation tragique n'a voulu souffrir aucun alliage, il a cependant fallu jouer une farce après la tragédie de *Rodogune* ou d'*Andromaque*, afin d'affaiblir l'impression douloureuse que l'assemblée avait éprouvée, et de faire rire ceux qui venaient de frémir et de pleurer. »

En principe, ce n'est pas assez que l'émotion soit forte, il faut encore qu'elle soit agréable. Ce principe est reçu en poésie, en peinture, en sculpture. On sait que la règle constante des anciens était de ne jamais permettre à la douleur d'altérer les traits de la beauté. Le gladiateur mourant, la Niobée, le Laocoon en sont des exemples. Ce n'est pas qu'une expression convulsive dans les traits du visage n'eût été bien plus effrayante, mais la peine qu'elle aurait faite n'eût pas été mêlée de plaisir. Les Grecs prenaient le même soin de donner, dans la tragédie, aux passions les plus violentes, soit dans l'action, soit dans le langage, tout le charme de l'expression, la force même avait son élégance.

(1) C'est le propre du mélodrame, où dans le moment le plus pathétique de l'action, le niais obligé fait pouffer de rire. Aussi sort-on peut être moins affligé de la représentation d'un mélodrame, quoiqu'on ait été fortement ému, que de celle d'une tragédie, où l'âme a pu être continuellement oppressée.

Les spectacles les plus atroces ne sont choquants que quand, à force de vouloir approcher de la vérité, on fait oublier que c'est une représentation.

De même, il est désagréable au spectateur de voir au théâtre un rôle de vieux ou de vieille, représenté par un acteur effectivement âgé. On ne veut au théâtre que l'imitation de la nature, non la nature même.

Dans les décorations, qui contribuent essentiellement à la beauté d'un spectacle, essayez de substituer la réalité à la représentation, placez de véritables arbres au lieu de la toile, vous verrez le plaisir s'éclipser avec les apparences de l'illusion; il n'y a pas jusqu'aux ridicules chevaux de carton qu'on ne préfère à des chevaux vivants, parce que dans ces temples de l'art ce ne sont que des productions de l'art que l'on cherche, la difficulté *étonne*; d'après ce principe, il est aisé de décider jusqu'où il est permis aux artistes de porter leur hardiesse dans les copies de la nature, et quels spectacles on peut risquer sur les théâtres comme sur la toile : ce sont ceux où le spectateur sait que ce qui est exposé à ses yeux est un fruit de l'art, où il n'est pas en danger de s'abuser, et de confondre ce qui est une erreur de l'optique avec les réalités de la nature.

La règle est universelle pour tous les arts. Si le musicien qui saisit un accent de la douleur le faisait élancer de la bouche de l'acteur, sans préliminaire, sans qu'on en ait vu la cause, sans qu'on en ait deviné le moment, on serait révolté, on se boucherait les oreilles. La pitié, et une pitié douloureuse, prendrait alors la place de la joie, comme elle le fait dans les tristes et trop fréquents sacrifices offerts par la législation au maintien de l'ordre. Observez le peuple qui y court avec avidité; vous lui voyez l'extérieur de la curiosité satisfaite et du plaisir jusqu'au dernier moment, parce que, jusque là, c'est un spectacle qui l'émeut; mais à l'instant fatal il est accablé; tous les cœurs se déchirent et tous les yeux se mouillent, parce qu'on sent que ce n'est plus une représentation.

« S'il est vrai, continue Grimm, que plus on est près de la nature, plus on est sûr de plaire, il faut convenir que les Anglais, dans leurs pièces de théâtre, ont une grande supériorité sur nous.....

» Ce sont les *moments* de caractère et de passion qu'il faut avoir le talent de choisir, quelque classe d'hommes qu'on veuille faire parler; ces moments les rendent toujours intéressants; mais, faute de choix, on tombe dans l'insipidité et la monotonie. Voilà pourquoi les harengères de Vadé vous

fatiguent et vous ennuient à la mort; elles parlent toutes le même langage; elles se ressemblent toutes; au lieu que de huit ou dix filles publiques qu'il y a dans l'opéra anglais intitulé *les Gueux*, il n'y en a pas une qui n'ait son caractère, ses traits, ses intérêts, qui lui ôtent toute ressemblance avec ses camarades.

» Cet opéra des *Gueux*, de M. Gay, a eu un succès étonnant en Angleterre. Vous vous y trouvez dans la plus mauvaise compagnie du monde. Les personnages sont des voleurs, des fripons, des geôliers, des filles publiques, etc. Malgré tout cela on s'y plait et l'on a de la peine à les quitter; c'est qu'il n'y a rien de plus vrai dans le monde. On n'a pas besoin de comparer nos opéras-comiques les plus vantés à ces pièces anglaises, pour sentir combien nous sommes éloignés du naturel et du vrai. »

Parmi les gestes physiologiques, il s'en trouve beaucoup qui n'obéissent nullement à la libre volonté de l'âme; elle ne peut les retenir quand le sentiment les commande, ni les feindre avec art quand le sentiment réel n'existe pas.

Les larmes de la tristesse, la pâleur de la crainte et la rougeur de la honte ou de la pudeur sont de ce genre. Comme on ne doit pas exiger l'impossible, on dispense le comédien de ces changements involontaires, et l'on est satisfait s'il réussit à imiter facilement celles qui sont volontaires, mais encore il faut qu'il le fasse avec prudence; car la fureur qui s'arrache les cheveux d'une manière effroyable, qui fait grimacer tout le visage, qui hurle jusqu'à ce que les muscles se gonflent successivement et que le sang extravasé enflamme les yeux; une telle fureur peut être de la plus exacte vérité dans la nature, mais elle serait sans contredit dégoûtante dans l'imitation.

Il existe un seul moyen de produire dans la machine certaines émotions involontaires; mais ce moyen n'est pas au pouvoir de tout le monde. Tout le secret consiste dans une imagination très-ardente que chaque artiste doit avoir, et dans l'art de l'exercer dans la reproduction rapide et forte d'images touchantes, en l'habituant aussi à se pénétrer entièrement de l'objet qui doit l'occuper. (Voyez *Illusion*.) Alors sans notre volonté, sans notre intervention, ces phénomènes ont lieu d'eux-mêmes, comme dans les situations véritables.

Il serait possible de se former certaines dispositions corporelles et une certaine habileté par de semblables impressions de l'imagination *répétées souvent*; et les pleureuses qu'on voyait aux funérailles des anciens, pleurer tel mort qui ne les intéressait en aucune manière, semblent confir-

mer cette idée. Cependant le conseil de s'échauffer l'imagination jusqu'au point que ces images produisent une impression égale à celle de la réalité, est dangereux; l'acteur qui possède cet art doit, avant que de s'abandonner à l'impétuosité de son imagination, examiner scrupuleusement s'il pourra en maîtriser les écarts. C'est lorsque, suivant l'expression de Shakespeare (*Hamlet*, acte III, scène 3), il sait se modérer au milieu du torrent et de la tempête, et pour ainsi dire de l'océan des passions, pour remplir les convenances de son art, qu'il est véritablement un homme de génie.

Il n'aura peut-être pas l'occasion d'imiter la témérité de cet ancien acteur appelé *Polus*, qui, dans Electre, portait l'urne où étaient renfermées les cendres de son propre fils.

A propos de l'imitation de l'imbécillité et de la friponnerie, Lavater rapporte l'extrait suivant de la dissertation d'un auteur allemand.

« *Un imbécille ne réussira jamais à prendre une mine spirituelle;* s'il le pouvait, il cesserait d'être imbécille.

» *Un honnête homme ne parviendra jamais à prendre la mine d'un fripon;* s'il le pouvait, il deviendrait fripon. »

Lavater répond : « Tout cela est admirable, à l'exception de la dernière proposition; personne n'est assez homme de bien pour que, dans de certaines circonstances, il ne puisse devenir fripon, du moins je n'y vois point d'impossibilité physique. Un honnête homme est organisé de manière qu'il pourrait être tenté de commettre une friponnerie.

» La possibilité de la mine existe donc tout aussi bien que la possibilité de la chose, et l'on doit pouvoir imiter ou contrefaire la mine d'un fripon, sans que pour cela on le devienne. Il en est tout autrement, à mon avis, de la possibilité d'imiter la mine d'un homme de bien. Celui-ci pourra, sans difficulté, prendre la mine d'un méchant; mais il ne sera pas aisé au scélérat de se donner l'air d'un honnête homme; tout comme malheureusement il en coûte beaucoup moins pour devenir méchant que pour devenir honnête homme.

» Le meilleur des hommes peut déchoir jusqu'au dernier degré, mais il ne peut pas monter aussi haut qu'il le voudrait. Il est physiquement possible que le sage tombe en démence, et que l'homme de bien devienne méchant; mais il faudrait un miracle pour qu'un idiot devînt un philosophe, ou le scélérat un homme vertueux. Une peau d'albâtre peut

se noircir et se rider ; mais un nègre aura beau se laver, il ne blanchira jamais. »

Parlons maintenant de l'imitation des mouvements physiques naturels les plus simples, et qui s'offrent tous les jours à nos yeux. Les exemples que nous allons citer ne sont pas pris chez des comédiens.

Un jeune peintre appelé *Touzé*, élève de l'Académie, était célèbre à Paris, par le talent d'imiter et de contrefaire, qu'il possédait au suprême degré; non-seulement il contrefaisait toutes sortes de personnages et de caractères, avec un talent qui ne laissait rien à désirer, mais il imitait encore à lui tout seul une collection de bruits et de phénomènes physiques. On le plaçait au milieu d'un salon, derrière un paravant, et l'on entendait tout un essaim de religieuses allant à matines ; on les entendait se lever, se réunir, descendre des corridors dans l'église, chanter l'office, faire la procession, rentrer dans le couvent et se disperser dans leurs cellules. On distinguait l'âge, le caractère, l'humeur, les infirmités de chacune des nonnes. La matinée de village, le dimanche, était encore plus surprenante; on se trouvait transporté dans l'intérieur d'un ménage rustique, on assistait au lever du ménage et de la ménagère, à leurs fonctions matinales; on les accompagnait à l'écurie, à la basse-cour, dans la rue, à la messe; on entendait le sermon ; on les suivait dans le presbytère; on devinait le caractère du curé, de sa gouvernante, de son chien même, qui ne jappait pas comme un chien de paysan. Tout cela était d'une vérité surprenante; ce Touzé observait les plus petites nuances avec une justesse qui confond.

En 1781, il existait à Paris, trois hommes doués d'un talent singulier. Ils imitaient parfaitement ce que personne ne songe ordinairement à imiter, comme le bruit léger d'une mouche qui vole et bourdonne, d'une porte qui se ferme et de la clef qui tombe, d'un pot qui se casse, d'une étoffe qu'on déchire, etc.

Lorsqu'on a vu ces mimes, on a peine à comprendre comment l'art a pu arriver à ce point de perfection.

Une remarque générale et assez singulière, c'est que presque tous ces gens qui imitent, pour contrefaire, avec tant d'intelligence et de finesse, en ont eux-mêmes très-peu quand ils cessent d'être le personnage qu'ils ont choisi et qui vous a amusé, tant ils deviennent insipides et tristes parce qu'ils ne sont plus qu'eux.

En général, plus l'organisation est délicate et *vibratile*, et plus elle se rapproche de cette tendance à l'imitation ; les

têtes faibles, telles que les femmes, en général, sont plutôt susceptibles d'éprouver cette tendance. Chez elles, les traits du visage, les membres, le diaphragme et jusqu'aux fibres du cœur, semblent prendre le ton et le rhythme de tout ce qui les environne.

Tous les arts d'imitation ont un côté relatif aux mœurs; mais surtout celui de la peinture.

L'engouement pour tel acteur cesse, quand il a été suffisamment parodié.

IMPÉTUOSITÉ.

Violence, vivacité, emportement.

L'impétuosité, avec tout son fracas, est bien plus près du ridicule que de la dignité. Il est des sentiments fort élevés qui ne paraissent jamais plus que dans la tranquillité de l'âme.

IMPRÉCATION.

Malédiction; dernière crise du sentiment le plus violent auquel le cœur de l'homme puisse être entraîné.

Quand ce sentiment a épuisé tout ce que l'indignation, la colère, la rage ou la fureur peuvent lui suggérer de reproches ou de menaces, reconnaissant en quelque sorte l'insuffisance de ces moyens et ne pouvant les excéder, il appelle à son secours tout ce qui existe dans la nature pour l'intéresser à sa vengeance; dans ce dernier effort il rassemble sur la tête de l'objet de ses fureurs tous les maux possibles.

On sent dès lors quelle doit être la force, l'énergie et la véhémence des intonations qui conviennent à ce mouvement de l'âme.

Tout ce que la rage impuissante peut causer de désordre, de frémissement et d'agitation dans les tons de la voix humaine convient à cette situation extrême. C'est la fureur dans tout son abandon, c'est l'explosion d'une vengeance d'autant plus violente que les moyens lui manquent d'en suivre les effets terribles.

Les imprécations les plus énergiques qui soient au théâtre sont celles de *Camille* dans les *Horaces*, d'*Athalie*, de *Médée* et de *Didon*. Il est à remarquer que les poètes les ont plutôt placées dans la bouche des femmes; car les imprécations sont ordinairement les signes de la faiblesse.

IMPRESSION.

Effet que produit une chose sur le corps et sur l'esprit.

Abandonnez-vous toujours aux premières impressions, et même fiez-vous-y davantage qu'aux observations. Vos aperçus sont-ils le résultat d'un sentiment involontaire excité par un mouvement subit, soyez sûr que la source est pure et que vous pouvez vous passer de recourir à l'induction; ce n'est pas cependant qu'il faille négliger la voie des recherches.

Les impressions que des circonstances *réitérées* font sur notre caractère, l'emportent quelquefois sur les impressions mêmes de la nature; et dans ce cas, on peut conclure hardiment que le cœur est enclin par lui-même à les recevoir.

A propos de cette remarque, on verra à l'article *physionomie* les observations que nous avons faites sur les changements survenus successivement dans celles de Napoléon Ier et de Talma.

L'art de graduer n'est pas moins nécessaire que celui de préparer. Toute impression diminue lorsqu'elle n'augmente pas. S'il ne règne pas de progrès dans celles que nous éprouvons au théâtre, nous tombons bientôt dans la langueur et dans le dégoût C'est pour cela qu'il ne faut pas chercher à émouvoir trop tôt.

Un principe général, c'est que chez les hommes et surtout chez les femmes, les impressions touchent bien plus facilement le cœur que l'esprit. *Les sens ouvrent le chemin qui mène au cœur*; ainsi, plaire aux yeux et aux oreilles, l'ouvrage est à moitié fait.

IMPROVISATION.

Ce qu'on compose et récite sur-le-champ.

L'improvisation est un des plus beaux talents de l'orateur; elle est quelquefois nécessaire et quelquefois déplacée chez le comédien. Dans le premier, c'est lorsqu'il est obligé de suppléer à sa mémoire en defaut; dans le second, c'est lorsqu'il croit pouvoir ajouter à son rôle.

Il faut beaucoup d'intelligence aux acteurs forcés d'improviser, afin que le public puisse penser que c'est toujours l'auteur qui parle. Malheureusement, ils semblent tenir à ce que ce soit le contraire; et, du reste, le ton même, qui change et qui devient ordinairement plus naturel, dès que l'acteur ne *récite* plus ce qu'il a appris, instruit assez le public.

Presque tous les poètes et les acteurs italiens ont le génie de l'improvisation. Il est vrai que le caractère de leur langue

les sert admirablement dans cet art, très-difficile en France, et même presque impossible, parce que notre langue est bien loin d'approcher de la fécondité de la langue italienne. M. Eugène de Pradel a cependant fait une heureuse exception ; il a donné deux séances d'improvisation en vers avec le plus grand succès. Dans la dernière, qui eut lieu au bénéfice des incendiés de Salins, il a chanté lord Byron mourant en défendant la liberté des Grecs. Espérons que M. de Pradel aura en France des imitateurs de ce talent extraordinaire.

INDISPOSITION.

Au théâtre, l'indisposition n'est pas synonyme d'affection maladive, c'est le prétexte ordinaire, l'excuse banale de tous les jaloux, de tous les acteurs médiocres et capricieux. Talma n'était jamais indisposé que quand il était malade. Nous savons plus d'un comédien, au contraire, qui n'est jamais mieux portant que quand il est indisposé.

INGÉNUITÉ.

Ce qui est ingénu est simple, franc, sans déguisement et sans finesse.

Beaucoup d'actrices croient imiter l'ingénuité en baissant la tête de côté, soit à gauche, soit à droite ; elles se trompent étrangement ; elles marquent l'afféterie et la manière, mais non le naturel. Mademoiselle Mars imitait la nature ; elle baissait la tête perpendiculairement sur la poitrine et non de côté, ce qui est du dernier ridicule, surtout dans la tragédie. Quelquefois, en jouant des ingénues, les actrices paraissent vouloir représenter des personnes fort instruites : elles prennent aussi trop souvent, croyant avoir par là le ton plus simple, la voix dans la tête.

Les rôles d'ingénues sont peut-être ceux où il est le plus difficile d'être parfaite et le plus facile d'être médiocre. On compte dans les divers théâtres de Paris une douzaine d'ingénues, que le public accueille avec une sorte de faveur.

INSPIRATION.

Sentiment dominateur qui entraîne au point de dire et de faire des choses que souvent, le moment d'après, on croit n'avoir ni faites ni dites.

L'inspiration fait naître des pensées dans l'esprit, et dans le cœur certains mouvements :

> Il est des traits saillants que j'aime et que j'admire,
> L'art ne les fixe pas, le moment les inspire.

Le moyen d'avoir des inspirations est de se livrer tout entier à l'action, c'est cette *attention soutenue* qui les procure.

C'est à l'inspiration que l'acteur doit ses plus beaux moments.

Quand, pour la première fois, mademoiselle *Dumesnil*, dans le rôle de Mérope, osa traverser rapidement la scène pour voler au secours d'Egyste prêt à être immolé, en s'écriant :

Barbare. . . . . il est mon fils.

tous les spectateurs furent surpris de ce mouvement si contraire aux usages reçus jusqu'alors. On s'était imaginé que la tragédie aurait perdu de sa noblesse, si l'acteur, en marchant, n'avait pas mesuré et cadencé ses pas.

L'inspiration du moment produit quelquefois un effet surprenant; on peut s'y abandonner, mais ce sont des épreuves qu'il faut bien se garder de chercher à répéter.

L'inspiration se peint en suspendant tout-à-coup le sentiment dont on était animé, comme pour se fixer tout entier à la nouvelle idée qui frappe l'imagination aussi promptement que l'éclair.

Le plus parfait des ouvrages dramatiques (*Athalie*) perdrait une partie de ses beautés, si Joad n'était inspiré, en disant :

Cieux, écoutez ma voix ! terre, prête l'oreille.

Les théologiens définissent l'inspiration une grâce céleste qui éclaire l'âme, et lui donne des connaissances et des mouvements extraordinaires et surnaturels.

INSTINCT.

Tact; sentiment intime; premier mouvement.

Il est certain que dans les beaux-arts, il y a un instinct qui dirige l'artiste. C'est ce sentiment qui constitue la délicatesse et la finesse du goût; chez la plupart des acteurs dont les annales du théâtre ont conservé la mémoire, un heureux naturel avait suppléé à l'éducation qui leur manquait. C'est à l'instinct de leur art seul, que des acteurs et des actrices doivent de jouer un rôle après l'avoir seulement appris; dans ce cas, cette qualité leur tient lieu d'étude. Fleury avait l'instinct de la comédie au dernier degré. Mademoiselle Dumesnil avait certainement aussi celui de la tragédie.

L'instinct joue donc quelquefois le rôle de l'intelligence avec succès.

INSTRUCTION.

Action d'instruire. Enseigner; informer.

Elle ne donne pas le talent, mais elle le pare; elle ne fait pas l'artiste, mais elle l'achève. Un comédien instruit peut n'être pas bon, un comédien ignorant peut avoir de belles qualités. Il est cependant, dans la tragédie et dans la haute comédie, une classe de rôles que l'instinct le plus heureux, livré à lui-même, ne saurait aborder.

Malheureusement, beaucoup d'acteurs transpirent l'in-instruction.

INTELLIGENCE.

Entendement, faculté intellective; connaissance, substance spirituelle.

Ce qui mérite vraiment le nom d'intelligence, est un des premiers talents au théâtre, et l'un de ceux sans lesquels il n'est pas de grands comédiens.

Il ne suffit pas d'entendre les discours qu'un auteur a mis dans notre bouche, et de ne pas les rendre à contre-sens; il faut encore concevoir à chaque instant le rapport que peut avoir ce que nous disons avec le caractère de notre rôle, avec la situation où nous met la scène, et avec l'effet que cela doit produire dans l'action totale. C'est par cette intelligence à qui rien n'échappe, que l'excellent comédien est supérieur au lecteur, et même à l'homme d'esprit. Car tous ceux à qui la nature a donné de l'esprit seraient en état de jouer la comédie, si cette qualité entraînait nécessairement l'intelligence dont on parle ici; mais on a trop d'expérience du contraire, et nous avons vu plusieurs comédiens qui, avec beaucoup d'esprit et d'éducation, n'entendaient jamais leurs rôles.

La Thorillière, père de celui qui était au théâtre en 1750, ne croyait pas qu'un seul monosyllabe fût inutile dans son rôle; un oui, un non, dans sa bouche, marquait sans cesse la situation et le caractère.

JE NE SAIS QUOI (du).

Ce qui plaît, ce qui charme, et est indéfinissable.

Nous pouvons parler du *je ne sais quoi*, car c'est une locution dont on se sert très-souvent dans tous les arts, et, particulièrement dans celui du théâtre. Cette locution exprime beaucoup plus qu'on ne pense; mais il est difficile de la définir parfaitement; il en est comme de l'esprit, qui se

sent, s'aperçoit et ne se définit point, quoique ce soit lui-même qui cherche cependant à se définir.

Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invincible, une grâce naturelle qu'on ne peut définir et qu'on a été forcé d'appeler le *je ne sais quoi*. C'est un effet qui semble principalement fondé sur la surprise. Nous sommes touchés de ce qu'une personne nous plaît plus qu'elle ne nous a paru d'abord devoir nous plaire, et nous sommes agréablement surpris de ce qu'elle a su vaincre des défauts, que nos yeux nous montrent et que notre cœur ne croit plus. Voilà pourquoi les femmes laides ont très-souvent des grâces, et que les femmes belles en ont moins à proportion.

Nous admirons la majesté des draperies de Paul Véronèse; mais nous sommes touchés de la simplicité de Raphaël et de la pureté du Corrège. Paul Véronèse promet beaucoup et paie ce qu'il promet. Raphaël, le Corrège promettent peu et paient beaucoup; cela nous plaît davantage.

JEU — JEUX DE THÉATRE.

Action; finesse.

Il vaut mieux jouer, ce qu'on appelle en terme de l'art, *sagement*, que de hasarder un jeu faux en cherchant à mettre dans ce que l'on dit de la finesse.

Dans la tragédie, il est essentiel que ce qu'on nomme jeu de théâtre, soit intimement lié à l'action.

Dans la comédie il doit y avoir beaucoup plus de jeu de théâtre.

Une règle principale pour chaque acteur, et qui contribue à rendre la représentation plus animée, c'est la *continuité* du jeu.

Le jeu théâtral ou la pantomime est une des plus fortes fatigues physiques. Il y a tel silence de passion concentrée, qui demande plus de force physique pour en soutenir l'effort, que des fardeaux réels.

Dans le chant, la perfection exige d'autres efforts qui se croisent avec les efforts pénibles du jeu. La perfection du chant et celle du jeu sont ordinairement incompatibles. Quel effet produiraient les acteurs italiens, s'ils joignaient à leur supériorité dans le chant, un jeu plus animé et plus vrai!

Il est essentiel dans les jeux de théâtre que les attitudes et les gestes des divers acteurs contrastent ensemble le plus possible.

Principe général: *Tout doit être varié au théâtre.*

C'est un défaut d'être trop à la scène comme de n'y être pas

assez : l'un est négligence, l'autre est affectation; et la multiplicité des jeux de théâtre, ainsi que le trop peu nuisent également à la vérité de l'action.

On ne connaît guère à Paris que dix acteurs environ dont le jeu vrai soit le résultat d'une impulsion naturelle, modifiée par des études approfondies ou de sérieuses recherches, chez tous les autres, le talent, ou ce qu'ils appellent ainsi, est tout-à-fait un jeu de hasard. Ils parlent, ils marchent, ils gesticulent. Si la chance est favorable ils réussissent: ils tombent si la chance les abandonne.

LANGAGE.

Expression générale du ton vocal d'un acteur.

Chaque genre, chaque acteur, a son langage particulier. Celui de la tragédie est grave, une convention bizarre l'a fait déclamatoire; celui de la comédie doit être à la fois naïf, plaisant, gracieux et moral; celui du vaudeville satirique; celui de l'opéra, solennellement ennuyeux; et celui du mélodrame inintelligible. Le langage de Potier était semé de pointes et de réticences; celui d'Odry était emprunté au vocabulaire des artisans; celui de Talma était naturel, quoique tragique; celui de mademoiselle Mars fin, spirituel et touchant; celui de mademoiselle Bigottini était pathétique; celui de mademoiselle Devienne vif, serré et comique, celui de Dazincourt mordant et gai.

LARMOYANT.

Qui veut toujours attendrir.

C'est le genre le plus facile et celui dont le succès est le plus général. Lachaussée le pensa ainsi, il donna à ses ouvrages dramatiques la teinte du pathétique lacrymal, il connut le cœur humain, en qui l'émotion est une source d'indulgence. Il réussit mais il arma contre lui les railleurs, ces héros de l'insensibilité qui n'ont jamais goûté, suivant l'expression du romantique, le charme des douleurs et les délices de la mélancolie.

LIVRÉE.

Nom d'un emploi au théâtre.

Il y a deux espèces de livrée, la grande et la petite :

Hector, Figaro, Pasquin (du dissipateur) sont de la première, *Crispin* (des folies amoureuses) et l'*Olive* (de guerre ouverte), appartiennent à la seconde.

Les acteurs qui se destinent à la grande livrée, doivent

être plus favorisés de la nature, sous le rapport physique que ceux de la petite livrée.

Monrose père, convenait mieux à ce dernier emploi qu'au premier.

MANIÈRE.

Affectation.

Défaut qu'on pardonnait avec plaisir aux grâces de mademoiselle Mézeray, qu'on remarque avec peine dans le talent de plusieurs acteurs distingués; il repoussait dans le jeu d'Isambert.

MONOLOGUE.

Scène dramatique où un acteur parle seul.

Dans un monologue, les scènes de fureurs ou de passions exagérées exceptées, il ne faut jamais employer autant de voix que dans les scènes dialoguées.

En général, dans les réflexions et dans les monologues, très-peu de geste; c'est plutôt de la tête, que des bras, qu'il faut agir.

Il ne faut jamais qu'un acteur débite un monologue en parlant aux spectateurs, et seulement pour leur apprendre quelques circonstances qu'ils doivent savoir; mais il faut qu'il cherche dans la vérité de l'action, quelque couleur qui l'ait pu obliger à faire ce discours.

Les traits de la physionomie en mouvement et les gestes qui expriment l'activité, répondent aux différents états de la pensée et du sentiment. L'expression est toujours beaucoup plus froide, plus modérée, lorsque la tête n'est pas agitée et tourmentée par les intérêts du cœur et par les orages des passions; la discussion, le monologue, doivent même se ressentir de cette différence. Hamlet, dans une position terrible, et raisonnant avec un effroi mêlé d'horreur sur le suicide, doit être autrement affecté que le philosophe qui méditerait sur le même sujet dans le silence du cabinet.

C'est particulièrement contre la règle de l'*analogie*, observée presque partout dans la nature, que les acteurs pèchent le plus souvent dans les scènes de raisonnement, et par conséquent dans les monologues.

MONOTONIE.

Uniformité; défaut de ceux qui parlent toujours sur le même ton.

La monotonie est un poids qui nous accable et nous précipite dans la langueur. Elle est à la voix ce que le défaut de

variété est au style; elle ennuie, elle assoupit : étant naturel on ne peut être monotone.

Trop de précipitation dans le débit conduit nécessairement à la monotonie; car la vivacité de la prononciation s'oppose à ce qu'on puisse varier les inflexions.

Il y a trois sortes de monotonie dans la voix : la persévérance dans la *même modulation*, la ressemblance dans les *chutes finales*, et la répétition fréquente des *mêmes inflexions*.

Un des moyens propres à éviter la monotonie, c'est de ne jamais commencer la phrase suivante sur le même ton avec lequel on a fini la phrase précédente; c'est une règle générale et dictée d'ailleurs par la nature. Deux phrases de suite ne signifient jamais la même chose; donc il doit y avoir naturellement changement de ton.

Ce qui nous charme dans le spectacle de l'univers, c'est après l'ordre admirable qui y règne, cette variété que la nature a répandue dans les différentes parties qui le composent, cette diversité d'objets et de couleurs qui se soutiennent, qui se relèvent les uns par les autres, et qui récréent la vue sans la fatiguer ni l'éblouir. Il faut donc que nous trouvions dans le jeu et dans la diction des acteurs, des contrastes heureusement amenés.

MORDANT.

Causticité, finesse.

Qualité de l'organe de la parole.

Le mordant est nécessaire à certains emplois : les valets, les traîtres, les tyrans ne peuvent s'en passer; il serait ridicule chez une ingénue ; il est indispensable chez une duègne.

Il y a au théâtre le mordant spirituel, le mordant insolent des nouveaux parvenus, le mordant simple et franc de l'homme de la nature.

MOURANT.

Qui cesse d'appartenir à l'humanité.

Schlegel remarque qu'en général, la défaillance et les approches de la mort ne doivent pas être aussi effrayants au théâtre que dans la nature. L'acteur habile doit se créer une manière de rendre le dernier soupir noble, imposant, et tel que chacun doit le désirer à la fin de sa vie ; lorsque le spectateur est affecté d'une autre manière, et que sa sensibilité est péniblement attaquée par un effrayant spectacle, il n'y a plus d'illusion.

Quæcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

J'ai vu moi-même, dit Engel, mourir un Codrus dans des convulsions qui certainement étaient imitées d'une manière naturelle, mais qui cependant firent rire tous les spectateurs ; en général, au théâtre, comme sur la scène du monde, il n'est pas facile de bien mourir.

L'amour-propre suit souvent l'homme jusqu'au tombeau, mais l'espérance l'y accompagne toujours. Polyeucte et Guzman meurent avec espérance ; Coriolan, avec amour-propre.

Dans les affligeants spectacles d'exécutions publiques, on peut toujours remarquer chez les patients les signes de l'espérance qui se manifestent chez eux jusqu'au moment fatal ; quelquefois l'amour-propre, mêlé à l'espérance, leur donne un air d'impassibilité qui n'en impose cependant pas à l'observateur, dont l'œil exercé découvre toujours l'émotion intérieure. Quiconque connaît l'humanité, quiconque l'a étudiée profondément, doit être convaincu que les exemples d'une impassibilité parfaite à l'aspect du trépas, sont très-rares chez les hommes. La stupidité aura pu quelquefois en offrir les apparences.

Il faut donc que le comédien qui représente l'homme à ses derniers moments, soit d'abord pénétré de ces vérités, et qu'ensuite il ait approfondi le caractère particulier de celui qu'il doit imiter ; car il y a autant de manières de représenter un mourant, qu'il existe de différences entre toutes les âmes.

Chénier a dit :

> Le Ciel prête aux mourants des accents prophétiques.

Mais en voulant imiter ces accents, l'acteur peut se rendre ridicule s'il ne les a jamais entendus.

Il est aussi à remarquer qu'à cette heure suprême où l'âme est sur le point de briser ses terrestres liens, l'homme semble vouloir lutter contre les approches terribles de la mort. Ses derniers mouvements, ses gestes convulsifs tendent à rapprocher de lui tout ce qui l'entoure. Et comme l'a si bien rendu un de nos poètes :

> Devant ce vaste abîme, il se jette en arrière,
> Ressaisit l'existence et s'attache à la terre.

C'est dans la description de la mort de Didon qu'une actrice doit chercher les attitudes, les combats, les convulsions de l'agonie, et ses terreurs, et son horreur, et ses derniers soupirs.

NATUREL.

Qui suit l'ordre de la nature.

Il est le produit de l'art, ou la comédie n'est pas un art d'imitation.

Il en est du naturel, au théâtre, comme de l'esprit dans le monde, *celui qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.*

Il faut toujours beaucoup de temps aux hommes pour leur apprendre que dans tout ce qui est vraiment grand, on doit revenir au naturel et au *simple.*

L'*énergie* et l'*aisance,* voilà les caractères distinctifs de la nature. Si l'on s'attache de préférence à l'énergie, on aura de la dureté dans l'expression; si l'on s'attache plutôt à l'aisance, on aura de la lâcheté et un défaut de précision. Il faut donc joindre l'aisance à l'énergie, et les combiner.

L'art ajoute ou retranche presque toujours; rarement il observe les proportions que prescrit la nature.

L'échafaud est le théâtre des seules tragédies où l'homme soit vraiment représenté au naturel.

« La nature que l'on veut au théâtre, dit Linguet, n'est point la nature elle-même, c'est une coquette dont les charmes consistent dans ses déguisements; elle ne sera plus qu'un spectre hideux, si vous l'en dépouillez.

» Tout ce qui se passe au théâtre est factice; tout y est d'invention, de convention, ainsi que le langage et la manière d'y exprimer les passions, les fureurs, la tendresse, etc.; la mort même y doit être sujette aux mêmes apprêts, aux mêmes règles; c'est-à-dire qu'il faut supprimer ce qui déplairait; étendre et développer ce qui peut être agréable; car il faut que tout le soit; il faut modifier jusqu'aux derniers soupirs, comme le poignard qui les amène. Vous fuiriez si, quand Orosmane se frappe, vous voyiez jaillir le sang; il ne doit pas non plus, en mourant, se démener comme un patient qu'on étrangle.

» Dans les arts comme dans la jurisprudence, la nature n'est qu'un mot; elle n'existe pas plus, elle n'est pas plus reconnaissable dans les uns, qu'elle n'est respectée par l'autre.

» La nature sociale n'est, sous aucun point de vue, la nature primitive, originelle; bien loin de là, les législateurs, les poètes, les peintres, etc., ne travaillent qu'à s'en éloigner. Tout l'extérieur, au moins de ce qu'ils nous présentent, est faux, altéré jusqu'à l'extravagance : sans l'habitude qui rend tout supportable, nous ne verrions dans nos institutions comme dans nos chefs-d'œuvre, que des mascarades absurdes.

» Au théâtre, le Turc Bajazet, le Tartare Orosmane, l'Arménien Rhadamiste, parlent notre langue avec élégance, en phrases mesurées, scandées; ils modulent leurs inflexions de voix, non pas *suivant qu'ils sont affectés*, mais suivant qu'ils *se flattent*, à l'aide de tout le reste de leur attirail, de mieux affecter les spectateurs; est-ce là la nature? »

Ces critiques sont sévères; mais elles font bien sentir que si au théâtre tout est illusion, ce n'est qu'à force de naturel qu'on peut séduire le spectateur.

Eckoff, acteur allemand, jouait ses rôles comme ils auraient aussi dû être dialogués, non d'après une *idée générale* et *invariable* de *genre*, mais suivant la qualité *particulière* de leur *contenu*; principe nécessaire à tous les comédiens.

Le style naturel, dit *Pascal*, en parlant d'éloquence, nous enchante avec raison; car on s'attendait à trouver un auteur, et l'on trouve un homme. De même au théâtre le jeu naturel fait disparaître l'acteur, pour faire place au personnage.

Lavater disait qu'il considérait le siècle dans lequel il écrivait, comme un siècle où tout le monde se pique de savoir; un siècle où l'art étouffe la nature; un siècle où tout est artifice et prestige, et où l'on préfère à la beauté simple et naïve le clinquant de la parure et l'afféterie des ornements. Ces observations prises en général subsistent encore aujourd'hui dans toute leur force.

Tout acteur qui fait son apprentissage, commence par dénaturer la nature, en se formant une idée fausse et exagérée de la déclamation.

Les jeunes artistes peintres, très-malheureux quand ils peignent sur toile et qu'ils essaient de faire des tableaux, font cependant des ouvrages excellents quand ils se bornent à de simples études à l'aquarelle. Presque tous produisent des dessins charmants, pleins d'effet, de vérité et de couleur, quoique simplement lavés. Ne serait-ce pas que, dans ces légères improvisations, où ils se tourmentent moins pour ajouter à la nature, ils en reproduisent plus simplement et plus vivement le souvenir, et qu'alors ils sont nécessairement plus vrais. Cette observation est entièrement applicable à ceux qui se destinent à l'art du théâtre.

La nature est simple, parce qu'elle emploie précisément les moyens nécessaires pour produire les effets qu'elle développe; il semble qu'elle se révèle au grand artiste, *qu'elle doive le conduire toujours à la vérité par le chemin le plus*

court, et à la beauté par les modèles qu'elle lui fournit constamment.

C'est ce principe qui devrait toujours faire le grand comédien, et nous avons cependant des exemples frappants du contraire.

On citait avec raison le naturel de mademoiselle Mars. Eh bien! cette grande actrice n'avait pas été moins de quinze ans à l'acquérir. Des études profondes avaient donné à Talma le naturel prodigieux qu'on admirait en lui. D'un autre côté, nous avons eu aussi des acteurs qui ont été très-naturels dans différents genres, sans étude et sans efforts : on cite mesdemoiselles *Dumesnil*, *Dangeville*; et *Michot*, trop tôt retiré, du théâtre, où il était remarquable par une franchise et une bonhomie extraordinaires, le tout sans aucun effort. (Voyez *Etude des rôles*.)

Le vrai talent est de cacher l'art qui soutient la nature; et généralement il n'y a jamais plus d'art que dans les choses même où il paraît le moins. C'est ici que les extrémités se touchent. L'art, porté à son comble, devient nature, mais la nature négligée ressemble souvent à l'affectation.

Lorsqu'on laisse apercevoir le travail d'un rôle, c'est qu'il n'a pas été assez étudié; et entre toutes les façons de jouer la comédie, celle qui paraît la plus simple, est souvent celle qui a coûté le plus de soin, comme le danseur le moins gêné dans ses mouvements, est presque toujours celui qui s'est exercé le plus.

Il en est de même en poésie. A voir les vers de Corneille, si pompeux, et ceux de Racine, si naturels, on ne devinerait pas que Corneille travaillait facilement, et Racine avec peine.

Tout ce que produisaient, chez Démosthène, les veilles et le travail, c'était de cacher l'art, c'était de donner à sa diction le tour et les mouvements de la plus simple nature. C'est donc aussi à en étudier tous les secrets, *à la prendre sur le fait*, comme l'a très-bien dit *Fontenelle*, que les acteurs doivent travailler sans relâche; et c'est à quoi malheureusement beaucoup d'entre eux ne s'appliquent pas assez. Les acteurs sont comme les médecins, presque toujours à côté de la nature. Au reste, il n'est pas donné à tout le monde de réussir dans cette étude pour laquelle il faut être né.

La nature longtemps se plait à se cacher,
Elle a mille secrets qu'il lui faut arracher.
Pour l'aveugle vulgaire, indigente et stérile,
Aux regards du génie, elle est toujours fertile.

Combien il faut d'art, dit *La Bruyère*, pour rentrer dans la nature. Combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grâce que l'on sait marcher, pour chanter comme l'on parle ; parler et s'exprimer comme l'on pense ; jeter autant de force, de vivacité, de passion, de persuasion dans un discours étudié, et que l'on prononce en public, qu'on en a quelquefois naturellement et sans préparation dans les entretiens les plus familiers.

Une dernière observation encore bien essentielle, c'est qu'en travaillant à être naturel, il faut bien prendre garde de devenir commun et trivial. On voit malheureusement des acteurs doués d'un beau talent, le défigurer par des *charges* qui outrent la nature, en voulant flatter le goût souvent égaré de la multitude : ainsi que l'a dit Montesquieu, une des choses qui nous plaisent le plus, c'est le *naïf;* mais c'est aussi ce qui est le plus difficile à saisir ; la raison, c'est qu'il est précisément entre le noble et le bas, et il est si près du bas, qu'il est très-difficile de côtoyer toujours celui-ci sans y tomber.

Les musiciens ont reconnu que la musique qui se chante le plus facilement est la plus difficile à composer : preuve certaine que nos plaisirs et l'art qui nous les donne, sont entre certaines limites.

NOBLESSE.

Maintien. — Contenance. — Dignité. — Majesté.

La noblesse est un heureux accord de la dignité, de la grâce et de l'élégance.

La beauté des formes et la régularité des traits du visage ne sont pas des conditions inséparables de la noblesse au théâtre : nous en avons des exemples dans la personne de Lekain et de plusieurs autres acteurs célèbres.

Tous les hommes se laissent ordinairement prendre par les yeux. Les femmes d'ailleurs ont aussi une grande influence sur le jugement que l'on porte des manières extérieures d'un homme. Il faut donc que l'acteur s'attache particulièrement à soigner sa contenance, et à donner à sa démarche l'air de dignité et de noblesse qui convient aux héros ou aux grands personnages qu'il est appelé à représenter.

Le *maintien* ne doit jamais être affecté. L'acteur qui se sent gêné dans ses mouvements est mal dessiné.

Il faut être ferme sur ses pieds, qui sont comme la base du corps et d'où part toute l'assurance du geste. Un homme

n'est jamais plus aisément campé, et plus sûrement bien dessiné, que lorsqu'il est posé également sur ses deux pieds, peu distants l'un de l'autre, et qu'il laisse tomber ses bras et ses mains où leur propre poids les porte naturellement.

Le *maintien* est pour marquer les égards dus aux hommes. La *contenance* est pour leur en imposer.

Il faut, pour avoir bon air, se tenir droit, mais non pas trop droit, car on perd alors l'avantage de se montrer supérieur aux autres, dans les instants marqués du tragique ou du haut comique.

Si des acteurs et des actrices tragiques croient, en mesurant leurs pas et en entrant par secousses cadencées sur la scène (surtout dans des moments de douleur et d'abattement), se donner de la dignité ou de la noblesse, ils se trompent beaucoup; ils ont plutôt l'air de marionnettes, qu'une mécanique invisible fait agir. Mais voici le difficile : c'est que ceux qui voudront entrer en scène naturellement pourront tomber dans le trivial, s'ils n'ont pas d'ailleurs assez de tact pour saisir le juste milieu entre les manières communes et les manières affectées.

Mistriss *Siddons*, célèbre actrice anglaise, ne perdait rien de sa noblesse, lors même qu'elle se précipitait à terre.

La noblesse seule caractérise la tragédie ; sans elle toutes les actions grandes et héroïques sont avilies ou détruites; mais il faut être noble avec aisance, car rien n'est moins noble que tout ce qu'on fait pour le paraître.

La noblesse vient de la perfection du geste, plus que de toute autre chose; de la position des épaules et du mouvement du col sur son pivot.

Il n'y a jamais de noblesse dans l'expression, quand la voix n'est pas juste.

Larive pense que dans la tragédie, le rôle qui exige le plus de noblesse et de dignité est celui de Mithridate.

Lorsque nous ne montrons aucune attention à notre figure, et que le spectateur croit ne voir travailler que notre âme, la noblesse peut être portée à son plus haut degré.

Il doit y avoir noblesse dans le maintien, dans la marche, dans l'expression, dans la figure, dans la voix, dans le geste et dans le regard.

M. *Cizos* dit que, pour se créer une véritable noblesse dans la manière de rendre ses pensées et d'exprimer les choses, il faut s'accoutumer à voir les unes et les autres en grand.

Pour la *majesté*, elle va beaucoup plus loin que la noblesse, et on la voit aussi plus rarement, quoique tous les jours il y ait des rois en spectacle.

La majesté, à proprement parler, est la noblesse portée à un degré au-dessus de l'ordinaire; l'air imposant est un don de la nature, mais lui seul ne suffit pas encore pour donner de la majesté.

L'acteur qui sentira combien sa position le met au-dessus de tous ceux qui l'environnent, et qui le fera sentir au spectateur, sera sûrement majestueux.

Si l'on passe les bornes de la vérité dans les endroits où l'on veut être majestueux, on ne parvient qu'à se rendre ridicule et grotesque.

Quelquefois un seul mot prononcé avec une certaine majesté imposante, excitera plus de terreur qu'un long discours rempli de véhémence, tel est le mot qu'adresse Agamemnon à Clytemnestre dans *Iphigénie en Aulide*, acte 2e, *obéissez!* On se souvient toujours de l'effet que produisait le superbe Saint-Prix, dans ce moment.

Rien n'a l'air plus noble que la *modération* : la violence est l'opposé de la force.

Par la trivialité qui court, tant du fait des acteurs, que sous le patronage des auteurs, bien fou qui demanderait de la noblesse, soutenue pendant tout le cours d'un rôle! On ne connaît plus cela aujourd'hui. C'est souvent par des traits de la vie la plus commune, par des mots, des gestes de l'expression la plus basse, que l'on travaille à se faire appeler *grand artiste*, et qu'un écrivain dramatique vise au *naturel*, selon la poétique moderne.

On est à même de remarquer dans le monde que les hommes de la plus belle noblesse sont quelquefois privés de toute noblesse.

ONCTION.

Expression touchante de la parole et du geste.

L'éloquence du comédien comme celle de l'orateur est incomplète sans l'onction. Peu d'acteurs possèdent cette qualité, par laquelle ont brillé Monvel et Saint-Fal.

Il y a des rôles au théâtre, qu'un acteur privé d'onction ne peut pas bien remplir; tel est celui de l'abbé de l'Epée.

ORCHESTRE (Chef d').

Vous avez vu quelquefois au milieu d'un orchestre, un homme s'agitant avec vivacité, indiquant de la main, du bâton, ou de l'archet, le mouvement aux symphonistes, qui le regardent d'un œil, pendant que de l'autre ils regardent leurs parties, eh bien! cet homme est le chef de l'orchestre; c'est sur lui que dans les théâtres lyriques, repose toute la

responsabilité de l'ensemble. Il donne l'impulsion aux grandes masses, ou modère à son gré l'élan des chanteurs ; il répare habilement leurs fautes, et, colore avec dextérité leurs négligences ou leurs écarts. C'est à Paris, un emploi très-difficile et très-pénible que celui de chef d'orchestre ; c'est en province, un métier auquel devrait se soustraire tout homme qui n'y est pas condamné sous peine de la vie. — Toutes les branches de l'administration théâtrale reconnaissent des chefs. A l'Opéra, dont la direction singe les ministères, il y a des chefs de bureaux, des chefs de chant, des chefs de la danse, des chefs de chœurs, des chefs de comparses, des machinistes chefs et sous-chefs, des chefs décorateurs, enfin partout des chefs.

OUTRÉ (du Jeu).

Exagération.

Crier n'est pas jouer ; se déboîter, parler les mains fermées, donner à sa voix les accents du tonnerre qui s'approche, et perdre toute mesure, est, au théâtre, le fait du premier venu.

On rend souvent les endroits les plus *touchants* en faisant des efforts extraordinaires de poitrine et de gosier ; c'est de l'outré. Il faut copier la nature et ne jamais l'exagérer. On la rend mal par des hoquets.

PALEUR.

Absence apparente de la circulation du sang dans la physionomie.

La pâleur naît de la peur, du saisissement, de l'effroi ; le sang n'arrive plus alors dans les vaisseaux capillaires de la peau du visage ; l'expression *exsanguis* des Latins définit bien la nature physiologique de ce caractère. Dans la tristesse, la haine et la jalousie, la décoloration a une autre cause ; elle vient d'altérations plus profondes, moins passagères et liées à un dérangement dans les fonctions du cœur et de l'estomac.

Il est impossible au théâtre de pouvoir pâlir subitement : cette difficulté, suite de l'expression du poète, comme nous l'avons déjà dit à l'article *illusion*, nuit souvent à l'effet théâtral.

On prétend que Baron pâlissait et rougissait tour à tour dans ces vers de *Cinna :*

> Et dans un même instant, par un effet contraire,
> Leur front pâlir d'horreur et rougir de colère.

Ce fait peut être vrai; mais certainement, s'il avait fallu faire l'opposé, c'est-à-dire *rougir* et ensuite *pâlir*, nous pensons que, malgré son grand talent, Baron n'aurait pu y parvenir.

Le moyen de *pâlir* est de se bien pénétrer de la situation dans laquelle on se trouve : alors on ressent naturellement l'effet que produirait cette situation même, si elle existait; mais cela ne peut arriver que dans un moment d'inspiration, et les moments d'inspiration portés à ce point, qui n'ont lieu ordinairement que chez les grands acteurs, sont encore malheureusement très-rares.

PAROLE.

Son articulé; faculté d'exprimer ses idées.

Le parole est un assemblage de sons de la voix que les hommes ont établis pour être les signes de leurs pensées, et qui, par conséquent, ont la force de réveiller les idées auxquelles ils les ont attachés. Elle est l'écho du sentiment.

La parole simple et unie fait entendre la pensée; mais la parole véhémente communique les sentiments.

Il est important de bien marquer la distinction qui existe entre l'âme des paroles et leur corps, c'est-à-dire entre ce qu'elles ont de corporel et entre ce qu'elles ont de spirituel. La parole est un tableau de nos pensées; avant que de parler, il faut donc former dans notre esprit le dessin de ce tableau.

Saint-Luc, dans son Evangile, chap. 4, dit : « La manière d'enseigner de Jésus-Christ remplissait d'étonnement, parce que sa parole était accompagnée de puissance et d'autorité. »

Il n'est pas besoin de s'étendre pour prouver l'influence de la parole, même simplement considérée comme son, sur l'esprit humain. Nous remarquerons seulement qu'elle perd un de ses grands avantages, par la négligence qu'on apporte en général dans la prononciation; cette éloquence extérieure, comme l'appelle Cicéron, qui est à la portée de tous les auditeurs, parce qu'en ne parlant qu'aux sens elle les séduit et les éblouit. (Voyez *Prononciation.*)

La parole est souvent plus puissante que le glaive; Napoléon le grand est parvenu au trône autant par l'autorité de sa parole, que par celle de son épée.

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES SUR L'ORIGINE DE LA PAROLE.

La voix humaine étant douée de la variété des inflexions, il ne fut pas difficile à l'homme une fois en état de société,

et la famille le conduisit d'abord à l'état social, d'appliquer la variété de ces inflexions à la variété des sensations ; il eut donc d'abord quelques articulations, et la parole naquit du mélange des voyelles et des consonnes. L'évènement a prouvé cette subite génération du langage, puisqu'on n'a pas trouvé des sauvages en état de famille sans idiome, et qu'il n'était pas rare de trouver jusqu'à cent idiomes différents dans un petit pays, selon le rapport unanime des plus graves voyageurs. Mais, l'homme se servant de la parole, ne l'analysa point ; il se passa bien des siècles avant qu'on s'aperçût du mélange des voyelles et des consonnes, mécanisme de l'articulation. Aussi le premier homme qui songea à fixer la parole par des signes, eut-il une pensée ingénieuse, mais tout-à-fait incomplète et propre à éterniser l'enfance de l'esprit humain, car il ne songea qu'à peindre les objets tels qu'ils étaient, ce qui le conduisit à la peinture ; mais les objets manquaient de liaisons, et les actes invisibles ou impalpables de l'homme sur les objets et leur réaction sur l'homme n'étaient pas rendus : il fallut donc imaginer des signes pour représenter des choses qui n'avaient pas de figures ; ce qui conduisit aux hiéroglyphes ; et comme on était parti du faux principe que ce sont les objets qu'il faut peindre, on s'exposa au malheur d'avoir un dictionnaire aussi étendu que la nature même, et à la nécessité d'accabler la mémoire du double fardeau d'une prodigieuse quantité de mots ou expressions et d'autant de signes, ce qui emportait la vie entière. Enfin, il fallait à chaque objet inconnu, à chaque mouvement nouveau de l'esprit, inventer une figure nouvelle.

Un homme, et c'est sans doute un des plus grands génies qui aient jamais existé, un homme s'aperçut que ce n'était pas les objets qu'il fallait peindre, puisqu'ils l'étaient déjà par la parole ; mais que c'était la parole elle-même qu'il fallait peindre, qu'il fallait en un mot faire la peinture de la peinture : or, pour cela il fallut l'analyser, et figurer les diverses ouvertures du gosier et les différents mouvements de la langue et des lèvres. C'est ce pas en arrière où le hasard ne fut pour rien, puisqu'il est tout-à-fait algébrique, qui place l'inventeur de l'écriture au premier rang des bienfaiteurs du genre humain. Celui qui créa l'alphabet nous mit à la main la clef de la nature et le fil de nos pensées :

> C'est de lui que nous vint cet art PRODIGIEUX,
> De peindre la parole et de parler aux yeux ;

et non pas *cet art ingénieux*, comme l'a dit un poète, trop

peu pénétré sans doute de la sublimité de l'alphabet. La nature ayant donné la voix à l'homme, et la voix ayant donné la parole à la pensée, le génie donna l'écriture à la parole, et la pensée devint maîtresse des hommes par la parole, et des temps et des espaces par l'écriture : enfin, la découverte de l'imprimerie lui assura des titres éternels à cet empire.

En effet l'imprimerie en multipliant les livres à l'infini, a mis l'art en état de dire à la nature : « Ta fécondité ne m'effraie plus ; j'égalerai le nombre des livres au nombre des » hommes ; mes éditions à tes générations ; et mes bibliothèques, semées sur toute la surface de la terre, triompheront du temps et des éléments, de l'ignorance et de » la barbarie. »

PARTERRE.

Partie d'une salle de spectacle située entre l'orchestre et l'amphithéâtre.

Le parterre est pris ordinairement pour la masse du public. Tantôt sévère à l'excès, tantôt indulgent jusqu'à la faiblesse, mais le plus souvent juste et bienveillant, ses arrêts redoutables décident du sort de l'auteur et de l'acteur. Aussi est-ce à captiver cet arbitre souverain des destinées théâtrales qu'on doit s'appliquer particulièrement. Il faut plaindre le comédien qui, malgré ses efforts et quelquefois même malgré ses talents, est assez malheureux pour provoquer les rigueurs du parterre. En dépit de la protection des loges et du balcon, il succombe sous les marques d'improbation de la partie *agissante* des spectateurs. Qu'il ne se décourage pas cependant, car nous ne nous lasserons pas de le répéter; l'acteur qui a véritablement du talent finit tôt ou tard par obtenir la justice qu'il mérite et par recevoir des applaudissements qui lui font oublier la rigueur avec laquelle on avait accueilli ses premiers essais.

Il serait peut-être permis de protester contre cette espèce d'omnipotence que s'est arrogée le parterre, à l'exclusion de certaines parties de la salle, composées de spectateurs aussi éclairés. En y réfléchissant un moment, on pourrait en trouver la cause dans ce préjugé qui défend les démonstrations à la partie du public qu'on appelle *comme il faut;* en effet, on sait qu'il est de mauvais ton de siffler ou d'applaudir, comme s'il y avait de la honte à rire et à pleurer comme les autres hommes, et à montrer qu'on a une âme et des sens. On ne peut trop déplorer cette manie qu'on a en France, plus que partout ailleurs, d'affecter l'insensibilité, et de se faire violence pour comprimer les sensations les plus douces et

les plus naturelles. Par là on se prive de véritables jouissances ou l'on étouffe les sentiments généreux, et en voulant montrer du caractère, on n'est que ridicule. Ces stoïciens de bon ton devraient se rappeler le grand Condé pleurant en entendant réciter les vers de Corneille; c'est l'une des époques les plus glorieuses pour l'esprit humain.

Au résumé, on n'a que trop réussi à propager cette froideur et cette insensibilité factice qui découragent l'acteur et font les mauvais plaisants. Les moments d'enthousiasme sont passés au théâtre; nous ne sommes plus au temps où Voltaire criait au public : *Bravo! Athéniens! c'est du Sophocle.* Maintenant il n'y a plus d'Athéniens, mais aussi il n'y a plus de Sophocle.

On a prétendu que les banquettes placées aux parterres des théâtres de Paris avaient contribué pour beaucoup à ce changement. Ayant fait asseoir le parterre, il est tombé dans la léthargie.

La communication des idées et des sentiments ne se fait plus sentir; l'électricité est rompue, depuis que les banquettes ne permettent plus aux têtes de se toucher et de se mêler. Autrefois un enthousiasme incroyable l'animait, et l'effervescence générale donnait aux productions théâtrales un intérêt qu'elles n'ont plus.

Cependant cette opinion a trouvé beaucoup de contradicteurs, et la question est encore indécise.

Regarder le parterre fixement, dans certains moments comiques ou tragiques, produit de l'effet; mais il ne faut pas paraître le faire avec intention.

M. Théaulon, auteur de l'*Indiscret*, comédie en vers et en cinq actes, qui fut jouée deux fois au théâtre de l'Odéon, dit dans la préface de sa pièce qu'il a fait imprimer : « Voltaire a écrit que le parterre de nos théâtres était un composé du singe, de l'âne, du perroquet et du serpent; je suis tenté de croire que la politique y a mis un peu du tigre. »

Malgré l'autorité que, dans cette circonstance, devrait avoir Voltaire, et malgré celle de M. Théaulon, qui paraît vouloir renchérir encore, nous ne pensons pas que les parterres de nos théâtres méritent d'être définis de la sorte; car enfin s'il fallait s'en tenir à cet égard au jugement du philosophe de Ferney, et à celui de l'auteur de l'*Indiscret* de 1825, un homme paisible, en entrant dans un parterre, pourrait redouter à tout moment la griffe du tigre, le dard du serpent ou le coup de pied de l'âne, etc.

PASSIONS.

Mouvements de l'âme, affections violentes.

Les penchants, les inclinations, les désirs, les aversions, poussés à un certain degré de vivacité, joints à une sensation confuse de plaisir ou de douleur, forment les passions. Elles vont jusqu'à ôter tout usage de la liberté. C'est l'état où l'âme s'est en quelque manière rendue *passive;* de là le nom de passion.

Aucune passion de l'âme n'est visible comme telle, mais seulement en tant qu'elle agit sur les parties visibles du corps.

Chaque passion a son mouvement, et c'est ce mouvemont qu'il faut savoir saisir.

« Si les hommes, dit *Leibnitz* (Essai sur l'entendement humain), voulaient examiner davantage avec un véritable esprit observateur les signes extérieurs de leurs passions, le talent de se contrefaire deviendrait un art moins facile. »

Cependant l'âme conserve toujours quelque pouvoir sur les muscles; mais elle n'en a aucun sur les sens, suivant *Descartes* (*Passiones animæ,* art. 114) et par cette raison, la pâleur et la rougeur subites ne dépendent pas, ou presque point, de notre volonté. (Voyez *Pâleur.*)

N'espérez pas exprimer les passions par le seul effort de la voix. Beaucoup de gens, en s'agitant et en criant, ne font qu'étourdir. Pour réussir à peindre les passions, il faut étudier les mouvements qui les inspirent.

Longin, en parlant du style, dit qu'il n'y a rien de si choquant qu'une passion exprimée avec pompe et par des périodes réglées; qu'on doit retrancher l'ordre et les liaisons. Cette observation peut s'appliquer à l'expression du jeu chez l'acteur. Par exemple, on remue plus sûrement l'âme du spectateur par une douleur concentrée, que par une douleur étalée.

La passion n'admet point en général les images, elle supposerait dans l'orateur une attention qu'une émotion vive ne permet pas d'avoir; c'est par cette raison que la description du monstre a été justement critiquée dans *Phèdre* de Racine.

La physionomie en mouvement est un tableau varié et vivant, où se peignent avec autant de force que de délicatesse, toutes les sensations du cœur. Toutes les opérations de l'esprit. L'homme jouit, souffre; il veut, il désire, il entre en fureur; il hait, il aime; il craint ou brave le danger. Toutes ces émotions, tous ces sentiments, sont exprimés sur son visage; chaque mouvement de l'âme est rendu par un trait,

chaque action par un caractère, dont l'impression est impérieuse, involontaire, et peint au dehors, par des signes pathétiques, les images de nos secrètes agitations.

L'observation de cette physionomie en mouvement est une des parties principales de l'histoire physiologique des passions.

Sa variété et son étendue dans l'homme dépendent de la structure admirable de la face, dont les moyens d'expression répondent à la quantité innombrable des affections et des pensées.

En effet, non-seulement chaque partie, chaque région du visage prend un caractère dans les passions ; mais des muscles isolés et délicats, un assemblage de vaisseaux, de fibres, de nerfs qui semblent avoir quelque chose de la mobilité de l'esprit et de la délicatesse du sentiment, obéissent séparément à chaque émotion, et l'expriment avec autant d'énergie que de fidélité.

Les passions, considérées relativement à leurs effets physiques et à leur expression, sont : 1° *convulsives* et cruelles (*spasmodiques*) ; 2° *oppressives*; 3° *expansives*, c'est-à-dire accompagnées d'un doux épanouissement et d'une heureuse dilatation dans tous les organes.

Les opérations de l'esprit doivent occuper un tableau séparé, et ne pas être confondues, même sous le rapport de l'expression, avec les affections morales.

Il faut donc étudier successivement dans leurs rapports avec la physionomie, les passions convulsives et farouches, les passions oppressives, les passions expansives et les opérations de l'esprit.

Passions convulsives.

La crainte, la frayeur, les combinaisons et les modifications variées de ces deux sentiments ; — la fureur en général ; — la fureur d'un être fort, et celle de l'homme faible et pusillanime ; — celle d'un idiot ; — la fureur avec épuisement ; — la douleur convulsive.

Passions oppressives.

Les passions oppressives et concentrées sont accompagnées d'un resserrement pénible ; on dirait que le principe du sentiment abandonne la surface du corps, et se retire dans la circonférence vers le centre. Le pouls alors est petit, serré la peau se décolore ; la région du cœur est douloureuse ; quelquefois il y a frisson, palpitation, tremblement et angoisse.

Le repentir de la faiblesse ; — le remords du crime ; — la douleur concentrée ; — l'affliction ; — la mélancolie et la

tristesse profonde d'une femme qui embrasse un monument funéraire; — une tristesse pleine de noblesse et de fierté; — une tristesse extrême avec stupeur; — une douleur avec défaillance et une douleur avec résignation.

Passions expansives.

Attendrissement; — pitié; — clémence; — désir; — espoir; — amour, et son recueillement mélancolique dont l'expression est si tendre; — dévotion, qui est aussi une espèce de tendresse et d'amour; — piété; — ferveur; — contemplation; — extase.

Engel, Lebrun, Larive et d'autres écrivains ont, en définissant les passions, donné d'excellents principes pour les exprimer.

Voici l'analyse de quelques-unes de celles qu'on exprime le plus souvent au théâtre, et d'où découlent d'ailleurs toutes les autres.

Amitié.

Il y a un genre de sentiment agréable qu'il est souvent très-important à l'acteur d'exprimer par ses gestes et par le jeu de sa physionomie. C'est l'*oubli* de soi-même, cet échange de notre moi contre un autre moi, qui nous identifie avec une volupté intellectuelle, si douce au personnage d'un caractère noble, élevé et mis à l'épreuve par de grands malheurs ou par des actes de courage. La vénération et l'amour, l'amitié et son héroïque dévouement naissent souvent dans ces circonstances; un mouvement, une action *soudaine* et qui peint une vive sollicitude, offrent des gestes dont l'emploi bien entendu, produit quelquefois un effet bien touchant à la scène. Ces traits quelquefois si simples, supposent dans l'acteur une grande connaissance du cœur humain et des signes les plus propres à en montrer les affections les plus touchantes.

Amour.

Beaucoup de jeunes acteurs confondent dans l'expression au théâtre l'amour *vrai* avec l'amour *séducteur*; il est important de les distinguer.

Le premier prend sa source dans l'âme; ses développements sont d'autant plus purs, qu'il n'emploie ni l'afféterie, ni la manière. La sensibilité est sa seule éloquence. Le véritable amant jouit de la pensée, de son regard. L'âme et les sens, le physique et le moral, tout se réunit et se fond dans le même sentiment.

L'amour ne devrait s'exprimer au théâtre que comme un

sentiment exquis de l'âme qui ne doit jamais faire soupçonner ses effets physiques.

L'expression des *désirs* ne doit pas être confondue avec celle des passions, et le délire de la tête ou l'irritation des sens, avec les tendres sentiments du cœur.

Amour simple.

Les mouvements de cette passion, lorsqu'elle est simple, sont fort doux ; car le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté où se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour ; les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif et éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où est l'objet, elle paraîtra un peu étincelante et élevée ; le nez ne reçoit aucun changement, de même que toutes les parties du visage, qui, étant seulement remplies de l'esprit qui les échauffe et qui les anime, rendent la couleur plus vive et plus vermeille, et particulièrement à l'endroit des joues et des lèvres ; la bouche doit être un peu entr'ouverte et les coins un peu élevés ; les lèvres paraissent humides, et cette humidité peut être causée par la vapeur qui s'élève du cœur.

Dans l'amour, l'expression est souvent compliquée de celles de plusieurs émotions qui se rattachent à cette passion.

Quand l'amour est *seul*, c'est-à-dire quand il n'est accompagné d'aucune sorte de joie, ni désir, ni tristesse, le battement du pouls est égal, et beaucoup plus fort et plus grand que de coutume ; on sent une douce chaleur dans la poitrine, le front est uni, les sourcils un peu élevés du côté où se trouve la prunelle.

Amour accompagné de désir.

Le désir qui n'abandonne guère l'amour, rend les sourcils pressés et avancés sur les yeux, qui sont plus ouverts que dans l'état habituel. La prunelle enflammée se place au milieu de l'œil, les narines s'élèvent et se serrent du côté des yeux, la bouche s'entr'ouvre et le teint est vif et animé.

Voltaire dit que l'amour est de toutes les passions la plus forte, parce qu'elle attaque à la fois la *tête*, le *cœur* et le *corps*.

Quand l'amour n'émeut pas, il refroidit.

— Pendant certaines représentations au théâtre, l'amour est souvent à la fois sur la scène, dans les coulisses et dans la salle. C'est l'hôte habituel du lieu.

Désir.

Le désir est une agitation de l'âme, causée par les esprits

qui la disposent à vouloir des choses qu'elle se représente lui être convenables : ainsi, on ne désire pas seulement la présence du bien absent, mais aussi la conservation du présent.

Dans le désir, les bras sont étendus vers l'objet que l'on désire ; tout le corps peut s'incliner de ce côté-là, et toutes les parties paraîtront dans un mouvement incertain et inquiet.

Haine, jalousie.

La haine est une émotion causée par les esprits qui incitent l'âme à vouloir être séparée des objets qui se présentent à elle comme invisibles.

La haine et la jalousie ont de grands rapports entre elles ; leurs mouvements extérieurs sont presque les mêmes.

L'une ou l'autre de ces passions rend le front ridé, les sourcils abattus et froncés, l'œil étincelant, la prunelle à demi cachée sous les sourcils tournés du côté de l'objet ; elle doit paraître pleine de feu aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières ; les narines pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, retirées en arrière, ce qui fait paraître des plis aux joues ; la bouche fermée en sorte que l'on voit que les dents sont serrées ; les coins de la bouche retirés et fort abaissés ; les muscles des mâchoires paraîtront enfoncés ; la couleur du visage, partie enflammée, partie jaunâtre ; les lèvres pâles ou livides.

Lorsque la jalousie est *dissimulée* et concentrée, une pâleur livide et sombre couvre le visage ; telle doit être l'expression de Mithridate dans la scène où il arrache le secret de Monime. D'André Bardou, qui a fait cette remarque, ajoute que la révélation du secret change entièrement la physionomie du monarque jaloux ; que le trouble, le désespoir, la fureur, doivent couvrir subitement son visage de teintes plus enflammées ; changements qui arrachent à la malheureuse princesse, qui s'est trahie, cette exclamation si naturelle :

. . . . Seigneur, vous changez de visage !

Colère.

La colère est une agitation turbulente excitée par quelque circonstance qui nous blesse dans nos intérêts ou dans nos affections, et par laquelle l'âme se retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, et s'élève en même temps contre la cause de l'injure afin de s'en venger.

Dans la colère tous les mouvements sont grands et fort violents, et toutes les parties du visage sont agitées ; les mus-

cles doivent être fort apparents, plus gros et plus enflés qu'à l'ordinaire, les *veines* tendues et les nerfs de même.

La colère donne de la force à toutes les parties extérieures du corps; mais elle arme principalement celles qui sont propres à attaquer, à saisir et à détruire.

Dans une passion dont les effets deviennent si facilement hideux et dégoûtants, il faut que l'acteur se garde, plus que dans toute autre affection de l'âme, de l'outrer, ou même d'y mettre trop de vérité.

Nous nous sommes étendus sur cet article relatif aux passions, parce que c'est à les peindre et à les exprimer avec vérité qu'on doit s'appliquer surtout au théâtre. Leur étude est donc une des choses les plus nécessaires et en même temps une des plus difficiles; et jamais on ne deviendra grand acteur, si l'on ne médite continuellement et profondément sur les sujets inépuisables d'observations qu'offrent les passions humaines.

PEINTRES A ÉTUDIER POUR L'EXPRESSION DES PASSIONS.

LE TITIEN.	Pour la noblesse du style, le naturel et le sublime de l'expression, les visages voluptueux. Il existe à Dusseldorf un portrait de ce peintre, qui est un chef-d'œuvre presque incomparable de naturel et d'expression.
MICHEL-ANGE.	Pour les caractères énergiques, fiers, dédaigneux, sérieux, opiniâtres, invincibles.
GUIDE.	L'expression touchante d'un amour tranquille, pur, céleste.
RUBENS.	Fureur, force, ivrognerie, tous les excès du vice.
VANDERWERF.	Physionomies modestes et souffrantes.
RAPHAEL. . . . . LE POUSSIN.	Composition simple, profondeur dans les pensées, le calme de la noblesse, un sublime inimitable. Raphaël ne saurait être assez étudié; mais ce n'est que dans le grand genre : il est absolument inimitable dans les attitudes qu'il a su varier avec un art infini et toujours avec la même noblesse. Ses ouvrages mériteraient, pour cette raison seule, une étude approfondie et un commentaire particulier.

HOGARTH.	Richesse inexprimable dans les scènes comiques ou morales de la vie. Personne n'a mieux caractérisé les physionomies basses, les mœurs crapuleuses de la lie du peuple, les charges du ridicule, les horreurs du vice.
GÉRARD DOUW. . . .	Caractères bas et fripons; physionomies qui expriment l'attention.
VILKENBOON.	Expression de l'*ironie*.
SPRANGER.	Passions violentes.
CALLOT.	Les mendiants, les filous, les bourreaux. C'est aussi le genre de A. Bath.
HENRI GOLTIUS. . . . ALBERT DURER. . . .	Sujets comiques et bas, paysans, valets.
MARTIN DE VOS. . . . LUCAS DE LEYDE. . . SÉBASTIEN BRAND. . .	Même genre; ils y ont excellé. On trouve aussi chez eux des physionomies pleines de noblesse et d'un sublime vraiment apostolique.
REMBRAND.	Passions du petit peuple.
ANNIBAL CARRACHE. .	Comique et charges de toute espèce. Il présentait le caractère en peu de traits.
CHODOWIECKI.	Seul vaut tout une école. Ses enfants, ses jeunes filles, ses mères de famille, ses valets sont admirables. Chez lui chaque vice a ses traits caractéristiques, chaque passion les attitudes et les gestes qui lui conviennent. Il a étudié, en observateur habile, tous les rangs de la société.
SCHELLENBERG. . . .	Ridicules de province.
DE LA FAGE.	Ses bacchanales, ses physionomies gaies et voluptueuses.
RUGENDAS.	Est le peintre de la fureur, de la douleur, des grands effets de la passion.
BLOEMAERT.	Attitudes qui marquent l'abattement.
SCHLUTTER.	Caractérise à merveille la souffrance dans les grandes âmes. (Têtes gravées à l'eau-forte par Node.)

FUESLI. . . . . Genre gigantesque. Son génie s'exerce sur des caractères énergiques; il peint à grands traits les effets de la colère, de la frayeur et de la rage, toutes sortes de scènes terribles.

MENGS. . . . . Goût, noblesse, harmonie, calme.

WEST. . . . . Noble simplicité, calme, innocence.

LEBRUN. . . . . Toutes les passions se trouvent réunies dans ses *yeux*, ses *sourcils* et ses *bouches*.

Il faut joindre aux observations tirées de l'étude de ces grands maîtres, celles que fournissent aussi tous nos chefs-d'œuvre modernes. Les productions des artistes célèbres sont une mine inépuisable, riche et variée, où l'on puise le goût du vrai et du beau.

PATHÉTIQUE.

Touchant; qui émeut avec force.

Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte, qui agite le cœur de l'homme.

Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté, voilà le pathétique.

Le genre pathétique exige une profondeur de pensée et de sentiment interne qui doit assoupir ou exalter l'expression, suivant le plus ou moins de sensibilité qu'exigent les différentes passions.

Ce qui constitue essentiellement un acteur tragique c'est le pathétique; la nature en avait doué mademoiselle Dumesnil avec autant de profusion que Voltaire, et elle l'avait refusé à mademoiselle Clairon en lui accordant toutes les ressources de l'art qui approchent le plus de la nature.

En fait d'éloquence, les grands et fréquents mouvements du pathétique font aimer et mépriser un peu l'orateur; le style grave et monotone est celui du commandement; il impose le respect.

Cicéron est de tous les hommes celui qui a porté le plus loin le charme du style et les ressources du pathétique. Il se complait dans sa magnifique abondance, raconte avec tout l'art possible et pleure avec grâce.

PEINTURE.

Description vive et naturelle de quelque chose.

L'acteur se sert de deux langues : l'une parlée, et l'autre physionomique.

Il ne doit jamais perdre de vue qu'il est peintre, et que c'est une partie de lui-même qui est sa toile.

Il faut, comme nous l'avons dit à l'article expression, proscrire toute imitation des objets qui frappent les sens et exiger simplement qu'on exprime les sentiments que ces objets font naître.

Engel raconte un exemple d'un effet très-pathétique produit par la peinture d'un sentiment violent; il est tiré de *Marianne* de *Gotter*, drame allemand (acte 3, scène dernière).

« Une mère malheureuse reçoit la funeste nouvelle, que son fils, qui a déjà été la cause de la mort de sa fille, est devenu le meurtrier de *Waler ;* emportée par la rage et par la douleur, elle adresse à son mari ces paroles terribles : « Plût » à Dieu qu'on l'atteignît, ce fils adoré, qui donne de si belles » espérances, et qu'on le traînât enchaîné devant la maison » de son amante ! que j'entendisse les acclamations tumul- » tueuses de la populace qui ne manque jamais de se réjouir » du malheur d'autrui ! que son père, témoin de sa juste pu- » nition, vît couler son sang ! » Lorsque j'entendis ce passage, mon imagination me représenta l'être le plus emporté et le plus révoltant ; je crus voir la plus effrayante expression de la rage ; un corps fortement jeté en arrière, des yeux sortant de leur orbite, étincelants, égarés ; des bras tendus avec effort plutôt vers le ciel que vers la terre, avec une physionomie dont tous les traits détraqués et convulsifs offraient l'image du désespoir. Tel fut aussi en effet le tableau que me fit voir l'actrice à la première exclamation : « *Plût à Dieu qu'on l'atteignît !* » Mais à la seconde, où malheureusement elle s'attacha à la *peinture* des liens qui devaient garotter le coupable, tout ce jeu *s'évanouit ;* son corps prit soudain une position verticale, ses bras s'affaissèrent, et ses mains se croisèrent sur les jointures des poignets ; toute l'expression de la rage, qui seule pouvait excuser une explosion aussi contraire au cri de la nature, fut détruite, et la vérité, ainsi que l'illusion, se dissipèrent avec elle. »

L'expression et la peinture ne peuvent être réunies par le jeu de l'acteur dans une physionomie imitée, que dans les cas où l'imitation de l'objet ajoute à l'expression, et cela n'a ordinairement lieu que dans les scènes plaisantes.

PERFECTION.

Qualité surnaturelle attachée à ce qui est bien par excellence.

La perfection absolue dans les arts, comme dans toutes les choses humaines, n'existe point; il n'y a qu'une perfection relative. L'homme perfectionne dans ce sens, mais il ne parfait pas; d'ailleurs les facultés humaines sont trop bornées pour pouvoir arriver à ce degré d'excellence qui n'appartient qu'à la divinité. Nous roulons dans un cercle de connaissances tellement étroit, que déjà tout a été dit et fait; il faut refaire et redire d'une manière nouvelle, mais on ne fera ni on ne dira rien de neuf.

Dans les arts comme dans les grandes entreprises, le moyen le plus sûr d'atteindre au degré de perfection où l'esprit humain puisse espérer de monter, c'est d'avoir toujours présent à l'idée ce mot d'Apelle, *æternitati pingo*. En travaillant pour la postérité, on travaille pour sa propre gloire.

On entend tous les jours répéter, à propos de grands talents : il est *parfait, inimitable*. Par là on peut décourager le mérite naissant ou à naître, qui, en s'entendant citer sans cesse une perfection désespérante, s'effraie et recule devant les moyens à employer pour y parvenir. D'ailleurs il n'est pas difficile de prouver l'abus des superlatifs en fait d'art. Ouvrez les journaux du temps des Lekain, des Dangeville, des Dumesnil, vous trouverez les mêmes épithètes *parfait, inimitable*, accolées à leurs noms; et cependant Talma et mademoiselle Mars les ont surpassés. Il faudrait connaître l'avenir pour prononcer d'une manière aussi absolue. Si on entend par inimitable ce qui ne pourra jamais être parfaitement copié, imité, le mot peut être juste; mais si l'on veut dire qu'il est impossible d'arriver au même degré de supériorité, le mot n'est plus juste ; il se peut très-bien que d'autres acteurs obtiennent une réputation égale et même plus grande encore, en suivant une route différente dans les mêmes genres.

La manie des vieillards est d'exalter sans cesse le passé aux dépens du présent; celle de nos critiques actuels, de ne trouver bon que le présent, et de désespérer trop de l'avenir.

PHYSIONOMIE.

Ensemble des traits du visage.

C'est la beauté théâtrale, surtout dans la tragédie,

Rien n'est plus difficile que de démontrer une vérité positive en physionomie.

On entend par physionomie imitée, le jeu volontaire, l'action calculée des traits du visage, et la combinaison étudiée et devenue facile par l'habitude de tous les mouvements du corps.

Il y a pour chaque disposition d'esprit une physionomie ou un certain mouvement des muscles du visage, comme dans l'attention simple, l'attention excitée par le désir, l'attention avec étonnement, la méditation, le recueillement, la curiosité, la surprise, etc.

Une physionomie n'est jamais plus intéressante, que quand on y distingue une affection céleste en opposition avec une passion; par exemple, la pudeur combattant l'amour.

Les mouvements fréquemment répétés laissent des impressions si profondes, que souvent elles ressemblent à celles de la nature. Par exemple, un commerce fréquent et des liaisons intimes entre deux personnes, les assimilent tellement, que non-seulement leurs humeurs se moulent l'une sur l'autre, mais que leur physionomie même et leur son de voix contractent une certaine analogie.

Lavater remarque qu'il existe une différence entre le visage de l'homme de société et celui de l'acteur célèbre. Il ne faudrait cependant pas, suivant nous, qu'on fût à même de faire cette remarque; car le comédien habile doit prendre toutes les physionomies possibles, et ne pas en conserver une distincte de celle des autres hommes.

Lavater et le docteur Gall jugent les hommes, le premier par les traits de la physionomie, et le second par les protubérances du crâne. Ces différents systèmes, quoique très-philosophiques et très-profonds, ne peuvent pas être considérés comme infaillibles. Quant au système de Lavater, on voit tous les jours les physionomies les plus ingrates, et même les plus ignobles, qui n'annoncent aucune espèce de talent, appartenir cependant à des hommes d'un mérite éminent. Sans parler du temps présent, si nous nous reportons à l'antiquité, nous voyons la physionomie du plus grand des sages de la Grèce, et celle de l'ingénieux Esope, n'offrir que des traits communs et même repoussants. Nous avouerons cependant que le système de Lavater peut être adopté en partie, mais que les exceptions sont grandes, et qu'il ne faut pas trop légèrement chercher à en faire l'application.

Le système du docteur Gall est plus hardi, plus savant et plus profond. Il se lance dans les ténèbres de la nature, et cherche à les éclaircir : il y parvient souvent; mais à com-

bien d'erreurs ce merveilleux système ne peut-il pas entraîner? Que de circonstances, que d'évènements fortuits dans la vie changent les premières inclinations des hommes! Combien d'êtres nés vertueux sont devenus criminels; et combien d'autres, au contraire, après la vie la plus déréglée, sont devenus des modèles de vertu et de piété!

On a vu des exemples frappants de changements de physionomie, qui ont été la suite de l'étude et de la contemplation des grands modèles, ou de la persévérance dans les grandes idées. Si l'on comparait les portraits ressemblants du général en chef de l'armée d'Italie, du premier consul de la république française, et de Napoléon Ier, empereur, on ne reconnaîtrait certainement pas le même individu dans toutes ces têtes d'un caractère si différent. Il est certain que les circonstances extraordinaires qui ont préparé successivement la carrière de ce grand homme, ont dû nécessairement apporter à sa physionomie des changements remarquables qui ont suivi, pour ainsi dire, le déploiement progressif de ses immenses facultés et de son étonnante élévation.

Chez notre premier tragédien, c'est sans doute la contemplation des modèles de l'antiquité, c'est l'étude approfondie des passions, c'est l'*identification* constante avec les grands personnages des siècles passés, qui lui ont donné cette physionomie noble, expressive, énergique, et qui n'était rien moins qu'héroïque dans sa première jeunesse, s'il faut en croire ses portraits de cette époque; physionomie dans laquelle on aurait cherché en vain le premier acteur du siècle.

Mais le feu sacré existait, le génie, guidé par le goût et le sentiment du vrai beau, a pour ainsi dire vaincu la nature.

On voit donc qu'il n'est pas impossible à un comédien d'imprimer à sa physionomie, sinon un cachet entièrement neuf, au moins un caractère bien supérieur à celui qu'il a reçu de la nature, si toutefois ce comédien possède les qualités inhérentes aux grandes idées, et qui seules peuvent donner le véritable talent.

PHYSIQUE.

Expression qui n'est guère usitée que dans les coulisses pour caractériser l'ensemble des qualités ou des défauts extérieurs d'un comédien.

Le physique de Joanny était ingrat; le physique de Fleury était à la fois disgracieux et théâtral.

PLEURS.

Gouttes d'eau qui tombent des yeux lorsque l'âme est vivement émue et principalement dans la douleur.

Selon les philosophes, ordinairement une douleur et une joie simples ne font pas verser de larmes. Pour les faire couler, il faut que les idées agréables commencent à se mêler avec des idées désagréables, ou *vice versâ*.

L'acteur doit bien se garder de s'exciter aux larmes ; mais aussi il ne doit pas faire le moindre effort pour les arrêter, si elles viennent naturellement.

Lorsqu'on veut pleurer par force, l'on fait des grimaces qui choquent ou font rire ; mais lorsqu'on pleure sans le vouloir, il arrive rarement que l'expression de la physionomie déplaise.

Ceux qui s'étudient trop à pleurer, ne sont pas entièrement pénétrés de ce qu'ils disent ; car lorsque c'est l'âme qui parle, les larmes n'ont pas besoin des opérations de la machine pour couler.

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.

La bouche ne doit en général prendre de mouvement que pour rire ; car ceux qui, dans les moments d'affliction, baissent les deux coins de la bouche pour pleurer, montrent un visage fort laid et fort désagréable (1).

Pourquoi faire mine de pleurer en prononçant le mot pleurs ? Pure affectation.

Le plus beau triomphe d'un acteur est celui où le spectateur oppressé, cédant tout-à-fait à l'illusion, ne peut résister à l'émotion qu'il éprouve, et donne un libre cours à ses larmes. Cette démonstration est plus flatteuse pour l'acteur que les plus bruyants applaudissements.

La qualité, l'abondance des larmes dépendent de la nature des divers sentiments qui les font couler : les larmes de la joie, de l'attendrissement, sont douces, et n'irritent point les parties qu'elles mouillent ; les larmes du désespoir, de la rage, sont brûlantes et excitent dans les parties sur lesquelles elles coulent, une impression vive et quelquefois douloureuse.

Le don des larmes ne suppose pas toujours le discernement qui doit les diriger ; il faut sentir, en répandant des

(1) Mais dans les moments d'*ironie*, de *mépris*, de *colère*, de *rage* et de *désespoir*, l'expression de la bouche, le grincement des dents produisent de l'effet.

larmes, jusqu'où l'on en doit verser. Il y a bien plus de grâce et noblesse à en répandre peu, que d'en verser un torrent, qui n'exprimerait que faiblesse ou lâcheté. Ordinairement on fait trop pleurer nos héros et surtout nos héroïnes de théâtres; de même qu'un seul mot placé dans le discours produira quelquefois plus d'effet qu'une affluence de paroles, quelques pleurs ou un soupir peindront mieux la douleur que des larmes éternelles qui dégénèrent en bassesse et n'inspirent presque toujours que du mépris.

PLEURNICHER.

Affectation de sensibilité.

La manie de pleurnicher est familière à beaucoup d'actrices de drames. Les amis de ces dames disent qu'elles ont des larmes dans la voix. Talma pleurait peu : il savait qu'on remue le spectateur bien plus sûrement par une douleur contrainte ou concentrée que par une douleur étalée.

PONCTUATION.

Art de placer à propos les points et les virgules. (Voyez *Défauts ordinaires des acteurs.*)

Dans le comédien, c'est l'art de les faire sentir, de bien phraser.

La ponctuation procure à l'organe la facilité des inflexions et leur variété.

La rigueur de la ponctuation conduit seule à la manière de dire avec pureté, élégance et vérité.

Ce qui rend si difficile et si étendu l'art de phraser avec justesse, c'est la variété qui existe dans la diction des auteurs; chacun d'eux à la sienne : la ponctuation n'est point fixée pour eux.

Pour bien les comprendre et pour bien les sentir, il faut bien connaître la ponctuation en général, surtout celle de Racine. La plupart des comédiens semblent l'ignorer; il est cependant impossible de bien lire, si l'on ne sait pas ponctuer, c'est-à-dire si l'on ne sait pas *observer* et *faire sentir* la ponctuation.

Le point, le point-et-virgule, les deux points, le point interrogatif, les points suspensifs, et le point admiratif sont les notes parlantes des intonations; il pourrait même y avoir pour la tragédie, des demi-virgules et des quarts de virgules; elles seraient nécessaires aux semi-tons que la vraie sensibilité indique, qui reposent, dilatent ces mêmes sentiments qui doivent se succéder sans se heurter, pénètrent

facilement le cœur et l'esprit des spectateurs, et leur permettent sans gêne, sans fatigue, de tout sentir et de tout apprécier.

On a agité la question de savoir si la ponctuation doit se régler sur les besoins de la respiration et sur la force des poumons, ou sur le sens des phrases.

Il est évident que la respiration n'a rien, absolument rien à démêler avec la ponctuation ; que c'est le sens seul plus ou moins divisible de la phrase qui décide la manière de ponctuer, et par conséquent de respirer.

« Je préfère le témoignage de ma conscience à tous les » discours qu'on peut tenir de moi. » Vingt-six syllabes; Beauzée dit que cette phrase n'excède pas la portée ordinaire de la respiration.

Autre phrase citée par Beauzée :

« Mais ils ne veulent s'exposer qu'autant qu'il est néces- » saire pour faire réussir le dessein, pour lequel ils s'expo- » sent. » Trente-trois syllabes.

Urbain Domergue et plusieurs autres grammairiens prétendent que la portée ordinaire de la respiration ne s'étend pas au-dela de huit syllabes, parce qu'en effet nous n'avons point de vers au-dessus de cette mesure, sans un repos intérieur ou césure.

La ponctuation conduit et soulage le lecteur : sans elle, il serait souvent impossible de distinguer les bornes du sens, et le discours serait une espèce d'énigme.

La ponctuation n'est pas un objet à dédaigner ; le déplacement d'un signe, d'une division, peut détruire le sens. Que de grandes iniquités nées d'une équivoque ou d'nn malentendu ! Parmi les erreurs judiciaires qui abondent dans le capitoulat de Toulouse, on en cite une dont la cause n'avait pas plus de gravité apparente que l'omission d'une virgule. Un malheureux, nommé Brion, accusé d'avoir assassiné sa femme, fut condamné par les capitouls, sur la déposition de plusieurs témoins, qui, disaient-ils, avaient entendu la victime crier à plusieurs reprises : *Brion me tue!* Quelques années après, le véritable assassin fut découvert ; il avoua son crime, et déclara que, pendant qu'il l'exécutait, la femme de Brion appelait son mari à son secours, en criant : *Brion, on me tue!*

Quel brandon de discorde ne jeta pas dans le monde chrétien *Pie V*, en y fulminant une bulle non ponctuée, dont on expliquait un passage dans un sens hérétique ou dans un sens orthodoxe, en le supposant avec ou sans virgule !

On sait que le lâche *Fairfax*, l'un des juges de Charles II,

avait négligé de ponctuer son opinion, afin de pouvoir l'interpréter suivant les circonstances.

Isidore de Séville, qui a écrit dans le dix-septième siècle, définit la ponctuation : une figure particulière, placée à la manière d'une lettre, pour démontrer chaque division des mots, des sens et des vers.

Voici ses termes : *Est figura propria in litteræ modum posita, ad demonstrandum unamquamque verbi sententiarumque ac versuum rationem.*

Aristote se plaignait de ce qu'il ne pouvait jamais ponctuer les écrits d'Héraclite, sans risquer de donner dans quelque contre-sens.

PROSODIE.

Ce mot vient de προς (*pour*) *selon, et de* οδη (*chant*) *accent, c'est-à-dire prononciation conforme à l'accent.*

Selon que l'on met beaucoup ou médiocrement, ou peu de temps à prosodier (prononcer) une syllabe, cette syllabe est appelée longue, moyenne ou brève.

Toutes les syllabes ne pouvant être prononcées sur le même ton, il y a par conséquent diverses inflexions de voix. Les unes pour *élever* le ton, les autres pour le *baisser*, et c'est ce que les grammairiens nomment *accent*.

Toute syllabe est prononcée avec douceur ou avec rudesse, sans que cette douceur, ni cette rudesse aient rapport à l'élévation ou à l'abaissement de la voix : c'est là ce que l'on nomme *aspiration*.

On met plus ou moins de temps à prononcer chaque syllabe, en sorte que les unes sont longues et les autres brèves; c'est ce qu'on appelle *quantité*.

Ces trois principes constituent la prosodie.

Observation : Pour prononcer *île*, *brûle*, on pousse horizontalement ce son. C'est comme si l'on disait : *i-ile*, *bru-ule*, mais pour prononcer *mâle*, *môle*, la bouche fait un mouvement ascendant ou *vertical*.

On aura donc soin de distinguer de quelle manière une syllabe est longue, moyenne ou brève ; si c'est une longue *verticale*, c'est-à-dire si la bouche fait, en prononçant, un mouvement ascendant, comme a, o, dans *mâle*, *môle*, ou si c'est une longue horizontale, comme *i*, *u* dans i-ile, bru-ule, etc.

Urbain *Domergue* est le premier qui ait parfaitement bien senti et démêlé cette différence.

Il y a des longues plus ou moins longues, et des brèves plus ou moins brèves; cela tient à la nature même des

sons. Dans notre langue, nous avons beaucoup plus de brèves que de longues.

On sait à quel point la prosodie était portée chez les Grecs.

On sait aussi du moins, en ce qui regarde les longues et les brèves, quelle était celle de la langue latine.

Les Romains apprenaient méthodiquement, et dès l'enfance, à bien prononcer. Un Romain, un Athénien de la lie du peuple, aurait sifflé un acteur qui eût allongé ou accourci une syllabe mal à propos.

Mais souvent un Français vieillit sans avoir ni lu, ni entendu, ni remarqué qu'il y ait des syllabes plus ou moins longues les unes que les autres.

On a tort de négliger la prosodie, puisque la parole étant l'organe de la pensée, on doit s'appliquer à la rendre plus insinuante, plus propre à persuader, plus capable de plaire.

Une des raisons qui font que la connaissance de notre prosodie se perd de plus en plus, ce sont les changements introduits dans l'orthographe depuis soixante ans. On a supprimé la plupart des lettres qui ne se faisaient pas sentir dans la prononciation ; mais si l'on entrait dans quelques détails, on verrait que, bien loin de nuire à la prononciation, elles servaient à la fixer. Par exemple, on écrivait : il *plaist*, il *paist*, pour faire sentir qu'on doit appuyer sur cette syllable, au lieu qu'on ne fait que glisser sur celle-ci : il *fait*, il *sait*. On écrivait par la même raison *fluste, crouste,* pour les distinguer de *culbute, déroute*. On redoublait la voyelle pour allonger la syllable; au contraire, pour l'abréger, on redoublait la consonne.

Il est certain aussi que le mot *temps* devrait toujours s'écrire ainsi, et non pas de cette manière, *tems*.

En matière d'orthographe, nos pères n'avaient rien fait sans de bonnes raisons.

Voici ce que dit M. Lemercier à propos de la prosodie :

« Ce que l'embellissement du style est au langage tracé, la pureté de la prosodie l'est au langage parlé ou déclamé.

» L'élève apprendra donc cette prosodie, qui consiste dans la double mesure de l'accent, et de la quantité. Par l'un, il fera sentir la valeur des sons graves ou aigus et de leurs intermédiaires graduels ; il distinguera délicatement les voyelles ouvertes, fermées ou muettes, et les consonnes douces, rudes, liquides ou aspirées ; par l'autre, il appréciera justement les longues, les brèves et les moyennes, dont le jeu varié produit l'euphonie des langues. Sans être précisément soumises, dans la nôtre, à la scandaison du mètre grec et latin, elles y

sont pourtant assez perceptibles pour en constituer le rhythme harmonieux. Leur mesure inégale n'est pas moins indispensable à la prose qu'à la poésie. En effet, la prose ne devient rhythmique en ses périodes cadencées qu'à l'aide de ses diversités, puisqu'elle n'a point, comme les vers, la quantité numérique des syllables, les retours de l'hémistiche; et le frappement égal des rimes, avantages que la poésie joint encore à la quantité prosodique, qu'il faut bien connaître pour ne priver ni l'une ni l'autre de leur justesse et de leur grâce. Tout ce que son emploi fournit à l'élégance prosaïque, me serait peut-être échappé, si, dans mon jeune âge, les confidences de l'ingénieux *Bernardin de Saint-Pierre* ne m'eussent expliqué les finesses de son beau style, et les mystères délicats auxquels l'avait initié l'inimitable auteur d'*Emile*. Que n'est-ce ici le lieu de vous transmettre leurs secrets! Que ne puis-je de même vous communiquer les subtiles révélations de l'harmonie poétique, aussi clairement que les poètes *Lebrun* et *Delille* me les développèrent, en me dévoilant les savants artifices de l'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie!* Alors les acteurs détrompés de leurs erreurs journalières, ne douteraient plus que les doctes littérateurs ne soient les seuls maîtres capables d'enseigner la vraie déclamation, qui s'éloigne autant du débit trop familier que du débit emphatique. *Les bons auteurs*, a-t-on dit avant moi, *font les bons comédiens, et ceux-ci ne font jamais que des auteurs médiocres*. Mieux que personne les poètes indiqueraient l'usage heureux de l'accent: ils en savent distinguer les diverses espèces, déjà bien définies par les philologues métaphysiciens, sous les dénominations d'accents grammatical, logique, oratoire, dramatique et harmonique. »

RAMPE.

Balustrade de quinquets placée très-bas au bord de la scène.

La manière de se placer en scène plus ou moins près de la rampe donne à la physionomie une expression plus ou moins prononcée.

Voici ce que dit le dictionnaire théâtral relativement à la rampe: « Elle éclaire l'avant-scène et distribue tellement sa lumière, que la figure de l'acteur est ombrée de bas en haut, ce qui nuit beaucoup à la physionomie, en même temps que cela pèche contre la vérité. L'Opéra, qui cherche tous les moyens de perfectionner l'illusion théâtrale, doit s'occuper d'abord de faire disparaître sa rampe par une espèce de soleil artificiel qui ne projette pas sur le personnage agissant

à la scène des rayons capables de faire croire que la terre est lumineuse. »

Ces observations sont très-justes; il est des circonstances où il faudrait au théâtre éteindre d'un côté et forcer la lumière de l'autre; mais tout cela est ignoré ou n'est point mis en usage.

RÉCITATION.

Action de dire par cœur. — Raconter.

Récitation, pris en mauvaise part, annonce un acteur jouant son rôle machinalement, c'est-à-dire répétant les mots qu'il a retenus.

Il ne faut mettre ni emphase, ni cadence dans la manière de réciter les vers.

Il ne faut pas non plus d'affectation en récitant un ou plusieurs vers, parce qu'ils présentent une pensée sublime; pour la saisir, le spectateur n'a pas besoin de cette espèce d'avertissement qui ne tient jamais à l'esprit du rôle.

Il y a dans la récitation, ainsi que dans la musique, une espèce de marche et de mesure naturelles qu'un certain tact fait toujours observer.

Un des principaux obstacles qui nuisent à la vérité de la récitation, c'est l'habitude qu'ont beaucoup d'acteurs de forcer leur voix. Dès qu'on ne parle pas avec son ton naturel, on ne peut pas jouer avec vérité; et si l'on a quelque imperfection dans l'organe, elle devient encore plus sensible.

Dans la tragédie, une des premières lois pour l'acteur, c'est d'oublier le rhythme dans lequel ces sortes d'ouvrages sont composés; mais il est un art de *lier* les vers qui n'ôte rien à leur beauté. Il est des choses que le goût indique et sur lesquelles il est impossible d'établir des règles.

RÉCITS.

Relations, narrations de faits.

Les rôles à récits appartiennent aux grands confidents; il faut d'autant plus de talent pour les remplir, que le public n'est pas ordinairement très-bien disposé en faveur de ceux qui sont chargés de les représenter, parce qu'en général les principaux récits sont presque toujours connus du spectateur, et que, par cette raison, ils demandent plus d'action et de variété dans le débit.

Soyez impétueuse et vive en vos récits,
Les spectateurs soudain veulent être éclaircis;

Là, qu'un art déplacé jamais ne nous étale
Le traînant appareil d'une lente finale ;
Et par la pesanteur d'un jeu soporatif
N'aille point fatiguer le parterre attentif.

RÉPERTOIRE.

Etat du nombre des rôles sus par un acteur ; état des pièces qui sont jouées ordinairement à un théâtre, et de celles qui doivent y être jouées pendant une semaine.

Ce dernier répertoire devrait toujours être invariable ; mais il est rare qu'il en soit ainsi, attendu le chapitre des indispositions, des rivalités, des amours-propres, etc., etc., etc.

La composition d'un répertoire serait une chose assez curieuse pour l'observateur qui pourrait s'y trouver.

RÉPÉTITION.

Représentation d'une pièce ancienne ou nouvelle, sans public, ou devant l'auteur seulement. — Partie de représentation à huis-clos d'une pièce déjà jouée.

Il serait nécessaire, ainsi que nous l'avons déjà dit, de répéter comme si l'on représentait ; cette règle est presque entièrement méconnue des comédiens, qui ne l'observent guère qu'aux dernières répétitions des pièces nouvelles.

Les répétitions sont ordinairement décousues et lâches ; elles sont souvent l'occasion de causeries très-étrangères à l'art théâtral.

En général, on ne devrait rien rabattre de ses moyens aux répétitions, excepté pour celles qui ont lieu le jour de la représentation même. Les comédiens ont aussi l'habitude de faire les premières répétitions les rôles à la main. C'est une mauvaise coutume ; il ne faut répéter que lorsqu'on est en état de bien répéter.

Répétition de mots importants dans la même tirade ou dans la même phrase.

Lorsque l'on prononce deux fois le même mot, on qu'on répète un membre de phrase, surtout par ironie, on doit graduer l'énergie de l'expression.

Un des exemples les plus frappants de ce principe, se trouve dans les imprécations de Camille (*Horace*), lorsqu'elle prononce devant son frère les quatre vers suivants :

Rome l'unique objet de mon ressentiment ;
Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant ;

Rome qui t'a vu naître et que mon cœur abhorre ;
Rome enfin que je hais, parce qu'elle t'honore.

Ces imprécations sont une de celles les plus terribles qui existent au théâtre. C'est surtout dans des cas semblables à celui que nous citons, que les acteurs doivent ménager leurs moyens en commençant.

RÉPLIQUE.

Le dernier mot, la dernière phrase d'une partie du dialogue.

Un mot, un geste convenu, une ritournelle, etc., sont, pour chaque interlocuteur, un signal auquel il reconnaît que le moment est venu pour lui d'occuper la scène et de jouer son personnage. C'est un talent que de bien donner la réplique. Les acteurs ennemis se font un plaisir malin de se mal avertir mutuellement ; ils jouent à la réplique à peu près comme on joue aux échecs, par surprises. Aubertin et le vieux père Duval, les meilleurs compères, ont fait une portion de la gloire de Potier et de Brunet, par l'adresse et le talent avec lequel ils donnaient à ces deux farceurs la réplique favorable à la plaisanterie, aux lazzis, aux calembourgs.

REPOS.

Interruption dans le débit.

C'est ainsi qu'on doit définir ce mot, par rapport au théâtre.

Il y a des rôles ou des passages de rôle hors nature, que l'on ne pourrait pas jouer si l'on ne disposait ou si l'on ne classait pas d'avance des repos ; nous disons hors nature, parce que les évènements que ces rôles représentent, quoique réels, ne sont pas arrivés dans l'espace de deux heures, que dure ordinairement une pièce de théâtre.

Il faut marquer les repos avec justesse ; ils sont nécessaires à ceux qui écoutent pour *comprendre* ; ils le sont à celui qui parle pour ne pas *s'épuiser*.

Ne point distinguer les sens par des intervalles suffisants, et s'arrêter pour reprendre haleine quand l'esprit de l'auditeur est en suspens, sont les moyens de rendre inintelligibles les discours les plus clairs.

La règle du *repos* est une des plus inconnues pour les comédiens : ils pèchent presque tous par là ; il semble qu'ils prennent à tâche de s'arrêter à chaque fin de vers, ce qui reproduit toujours à l'oreille une ressemblance choquante.

L'harmonie du débit dépend totalement du *repos* ou de la *respiration* à propos.

Un très-grand avantage qu'on tire du repos que l'on prend en récitant, c'est de trouver des *inflexions vraies*, c'est de se pénétrer davantage : en allant vite on ne peut point penser à ce qu'on va dire, donc on ne peut pas le dire bien ; en prenant des repos vous captivez facilement l'attention du spectateur.

Talma excellait dans l'art de prendre ses repos ; il était très-long pour dire quinze vers ; cependant il n'ennuyait pas.

RÉPUTATION.

Renom.

La carrière du théâtre, et surtout celle du génie, est plus épineuse que celle de la fortune. Si vous avez le malheur d'être médiocre, voilà des remords pour la vie ; si vous réussissez, voilà des ennemis. Ainsi vous marchez sur le bord d'un abîme, entre le mépris et la haine.

Beaucoup d'hommes ignorés seraient peut-être devenus de grands hommes, si le hasard ou la force des choses ne les avait constamment éloignés de ce qui aurait pu les faire remarquer. Et au moment où nous parlons, il en existe sans doute aussi un grand nombre qui n'attendent que l'occasion pour développer leur génie.

L'histoire de presque toutes les supériorités dans les sciences et dans les arts est de rester quelque temps inconnues ; mais leur premier succès est un triomphe ; astres brillants du monde, elles n'ont point d'aurore.

Le succès et la réputation sont des choses différentes ; une grande réputation n'est presque jamais accompagnée par le bonheur. Pour le bonheur, il faut rester dans les voies communes ; pour la gloire, il faut en sortir ; mais les grandes âmes n'ont jamais hésité dans cette alternative.

Nous avons vu de grands talents dans plusieurs genres, ne faire leur réputation qu'en jouant presque exclusivement des pièces du second et du troisième ordre. Cette remarque est assez singulière ; faut-il en accuser le goût du public, ou la manière particulière de ces grands talents ?

RÉTICENCE.

Figure de rhétorique par laquelle on supprime une chose qu'on devait dire, ou bien lorsqu'on la fait entendre sans la dire.

Il peut y avoir des réticences dans le jeu des acteurs ; mais

il ne faut pas, d'après le principe de Lekain, les rendre trop fréquentes. (Voyez *Sens suspendus.*)

RETRAITE.

Cessation de l'exercice d'une profession ou d'un art.

Elleviou, de l'Opéra-Comique, mort en 1842, s'était retiré en 1813. Une voix très-agréable, un véritable talent de comédien, et surtout un extérieur séduisant, lui avaient assuré une vogue dont on citerait peu d'autres exemples. Il sentit, en homme de tact et d'esprit, que la plupart des avantages auxquels il devait la faveur publique étaient de nature à être fanés par l'âge. Des regrets unanimes accompagnèrent sa retraite, qui, deux années plus tard, eût peut-être paru tardive. Il sut se priver de l'avenir qui lui restait encore, pour ne pas risquer de compromettre l'éclat du passé. Avis aux comédiens qui vieillissent!... Le public abandonne en un moment ceux qui ont été longtemps ses plus chers favoris. Son enthousiasme pour les talents va quelquefois jusqu'à l'idolâtrie, mais jamais jusqu'à la reconnaissance.

RIRE.

Mouvement du visage accompagné d'éclat, et causé par l'expression qu'excite en nous quelque chose de plaisant ou d'agréable.

Ce serait sans doute bien vainement qu'on donnerait des leçons à l'acteur sur l'art de rire; si son visage n'est pas propre à cette expression, il ne pourra jamais la rendre convenablement.

On peut remarquer dans le monde que beaucoup de personnes ont l'air de rire quand elles pleurent.

Nous devons aussi faire remarquer ici qu'il n'est rien de plus ridicule que tous ces acteurs comiques (*plaisanterie à part*) qui veulent rire avec le public des mots saillants de leurs rôles. On ne peut cependant pas trop leur en vouloir: c'est peut-être un excès de zèle, mais malheureusement ce n'est pas du talent. L'acteur, nous le répétons toujours, doit constamment oublier qu'il a un public devant lui; c'est donc un des plus grossiers contre-sens qu'il puisse faire, que de s'avancer, dans certains passages de rôle, vers les spectateurs, comme pour les inviter à bien écouter ce qu'il va dire.

RIVALITÉ.

Émulation.

On croit peut-être que Mlle Dupuis et Mlle Mante étaient

rivales : non, elles étaient ennemies. Il n'y a, malheureusement, presque point de rivalités dans les coulisses.

RÔLES (Étude des).

Application d'esprit, recherche.

La première étude à faire est de lire plusieurs fois la pièce, d'en étudier tous les rôles, et ensuite d'analyser particulièrement le sien.

Que l'étude pourtant se fasse peu sentir,
A force d'art craignez de vous appesantir.

C'est à cette étude *générale* d'un ouvrage que Lekain dut l'ensemble étonnant qu'il mettait dans ses rôles : il remplissait à lui seul tout le théâtre, parce qu'il possédait l'ouvrage entier, ce qui devait nécessairement rendre le personnage plus vrai ; car lorsqu'on ne sait que les derniers mots d'un discours auquel on doit répondre, on est exposé continuellement à ne pas donner à la réplique toute la vérité qu'elle demande.

Une des plus importantes études à faire sur un rôle, suivant mademoiselle Clairon, est de chercher à lui donner le *caractère* qu'il exige, et ensuite l'endroit où ce caractère, une fois reconnu, se fait sentir avec le plus de force.

Il n'y a pas de scène, dans une pièce, qui ne produise quelque modification sensible dans le caractère du rôle d'un personnage.

Il faut que le comédien juge d'après le caractère de son rôle, quelle attitude et quel maintien il doit choisir pour les scènes tranquilles du simple dialogue et pour les scènes muettes.

Le comédien doit trouver ordinairement le caractère de son rôle dépeint dans celui des autres personnages, et très-souvent aussi dans les propres paroles qu'il prononce.

Il n'y a qu'une seule manière de concevoir une pensée écrite, il n'y en a qu'une seule de la répéter, et il n'est pas nécessaire de l'avoir créée pour en saisir l'esprit avec autant de justesse que l'auteur lui-même ; mais d'une pensée isolée à l'œuvre entière, la différence est si grande, que souvent une première erreur vous en fait commettre mille. Avec beaucoup d'esprit, avec une intelligence parfaite, on peut quelquefois mal saisir l'esprit d'un rôle. Souvent une pensée présente deux sens bien différents et tous deux semblent être dans la nature d'un rôle : l'auteur lui-même a quelquefois de la peine

à décider précisément dans quel sens il l'a conçue, et par conséquent comment elle doit être rendue.

Pierre Corneille avouait (en toute humilité) qu'il n'entendait rien aux quatre vers suivants, de *Tite* et *Bérénice :*

> Faut-il mourir madame, et si proche du terme;
> Votre illustre inconstance est-elle encore si ferme,
> Que les restes du feu que j'avais cru si fort,
> Pussent dans quatre jours se promettre ma mort.

Baron ayant prié Corneille de lui expliquer ces quatre vers, en lui avouant qu'il ne les entendait pas, en reçut cette réponse : « Je ne les entends pas trop bien non plus; mais ré-
» citez-les toujours, tel qui ne les entendra pas les admi-
» rera peut-être. »

Il est certain que dans des tragédies pour lesquelles l'enthousiasme s'est le plus prononcé, il se trouve aussi des passages dont la réflexion la plus approfondie ne saurait saisir le sens : faut-il alors faire comme Baron? Les réciter sans les comprendre!

Dazincourt prétend qu'on ne joue jamais plus mal un rôle que lorsque ce rôle représente notre propre caractère ou nos propres passions. Il cite un acteur, joueur effréné, supérieur dans tous les rôles de son emploi : le seul qu'il remplissait mal était celui de Beverley, où l'on devait attendre qu'il jouerait le mieux.

C'est dans l'histoire de tous les peuples du monde que le comédien doit puiser ses lumières; la lire simplement ne serait rien; il doit l'approfondir et se la rendre familière jusque dans ses plus petits détails.

On prétend que mademoiselle Mars dit un jour à Monvel : Je suis embarrassée pour jouer mon rôle, je ne l'ai point *travaillé*. Monvel lui répondit : Le savez-vous *parfaitement*, avez-vous de l'âme? — Oui. — Eh bien! jouez-le, et cela ira bien.

Lorsque nous avions l'inappréciable avantage de recevoir des leçons du Roscius français, il nous répétait souvent qu'il *fallait travailler* à défaire; expression qui donne merveilleusement l'idée du principe, que tous les commençants doivent avoir devant les yeux. En effet, on prend toujours le chemin le plus long pour parvenir à son but; et ce n'est ordinairement qu'à force d'art qu'on redevient naturel. Si nous ouvrons les annales théâtrales, nous voyons malheureusement que tous les grands acteurs qui ont illustré la scène ont payé ce tribut à l'erreur de l'humanité. Presque tous n'ont

excellé dans leur art qu'après les plus pénibles études, qui toujours continues, et tout en s'éloignant de la nature, finissaient enfin par s'en rapprocher en revenant au point où elles avaient commencé : c'est bien ici le cas de répéter que les extrêmes se touchent. Mademoiselle Dumesnil, Fleury et mademoiselle Duchesnoy ont été les acteurs nés de la nature ; mademoiselle Clairon, mademoiselle Raucourt et Larive ont été les acteurs de l'art.

Ordinairement la manière dont on lit et dont on conçoit un rôle, la première fois, est toujours la meilleure ; car, comme on l'a déjà dit, l'envie de mieux faire, fait mal faire.

Une méthode générale que l'on peut proposer pour l'étude des rôles est la suivante :

1° Lire plusieurs fois la pièce ;
2° En analyser l'action ;
3° Lire et étudier son rôle ;
4° Le copier ;
5° Analyser le caractère ;
6° Son changement d'expression à chaque scène ;
7° Le caractère des entrées ;
8° Celui des sorties ;
9° Les mots qui *caractérisent* particulièrement le personnage.
10° Noter les passages remarquables ;
11° S'appliquer au costume exact ;
12° Savoir parfaitement son rôle.

SAGE.

Raisonnable.

Cette épithète, appliquée à la conduite d'un acteur est presque un éloge ; appliquée à son jeu, c'est presque une injure.

Les acteurs qui n'ont point d'âme se retranchent sur la *sagesse* de leur jeu.

SALUT.

Déférence.

Les trois saluts sont de rigueur toutes les fois qu'un comédien s'approche de la rampe, pour faire une annonce quelconque au public, qui répond par des applaudissements à cette politesse. Le commissaire de police seul s'en dispense ; aussi n'est-il jamais applaudi. (*Dictionnaire Théâtral.*)

Tous les ans, à la Comédie française, vers l'époque du carnaval, on donne le *Malade imaginaire* avec la cérémonie, dans laquelle tous les acteurs viennent saluer le public, sui-

vant leur ordre de réception, en commençant inversivement, c'est-à-dire que le dernier reçu paraît le premier. C'est dans ces solennités théâtrales qu'on peut juger assez positivement du degré de plaisir qu'a le public à voir ordinairement tel ou tel acteur pendant le courant de l'année; car, dans ces occasions, la claque agit moins sur le public que dans les jours ordinaires.

SCÈNE.

Lieu où les pièces sont représentées.

Ce mot vient du grec σκηνη et signifie naturellement une tente, une espèce d'habitation portative, ou fermée, pour un temps, de feuillages, de toiles, de peaux ou d'ais, dans laquelle on représentait d'abord des poèmes dramatiques. Selon Rollin, la scène était proprement une suite d'arbres rangés les uns contre les autres, sur deux lignes parallèles qui formaient une allée et un portique champêtres, pour donner de l'ombre, et pour garantir des injures de l'air ceux qui étaient placés dessous. C'était là, dit cet auteur, qu'on représentait les pièces, avant qu'on eût construit des théâtres. Cassiodore tire aussi le mot scène de la couverture et de l'ombre du bocage sous lequel les bergers représentaient anciennement les jeux de la belle saison.

Scène se prend aussi, dans un sens particulier, pour les décorations du théâtre : c'est ainsi qu'on dit, la scène change, pour exprimer un changement de décoration. Vitruve nous apprend que les anciens avaient trois sortes de décorations ou de scènes sur leurs théâtres. L'usage était de représenter des bâtiments ornés de colonnes et de statues sur les côtés; et dans le fond, d'autres édifices, dont le principal était un temple ou un palais pour la tragédie; une maison ou une rue pour la comédie; une forêt ou un paysage pour la pastorale, c'est-à-dire pour les pièces satiriques, les attellanes, etc. Ces décorations étaient, ou versatiles, lorsqu'elles tournaient sur un pivot, ou coulantes, lorsqu'on les faisait glisser dans des coulisses, comme cela se pratique encore aujourd'hui. Selon les différentes pièces, on changeait la décoration; et la partie qui était tournée vers le spectateur s'appelait scène tragique, comique ou pastorale, selon la nature du spectacle auquel elle était assortie.

On appelle encore *scène* le lieu où le poète suppose que l'action s'est passée. Ainsi, dans *Iphigénie*, la scène est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon; dans *Athalie*, elle est dans le temple de Jérusalem, et dans un vestibule de l'appartement du grand-prêtre.

Une des principales lois du poème dramatique est d'observer l'unité de la scène; ce qu'on nomme autrement unité de lieu. En effet, il n'est pas naturel que la scène change de place, et qu'un spectacle, commencé dans un endroit, finisse dans un autre tout différent, et souvent très-éloigné. Les anciens, et particulièrement Térence, ont soigneusement observé cette règle. Dans les comédies de ce dernier, la scène ne change presque jamais; tout se passe devant la porte d'une maison, où il fait naturellement rencontrer ses acteurs. Nos auteurs ont suivi la même règle; mais les Anglais en ont secoué le joug, sous prétexte qu'elle empêche la variété et l'agrément des aventures et des intrigues nécessaires pour amuser les spectateurs. Cependant les auteurs les plus judicieux tâchent de ne pas blesser totalement la vraisemblance, et ne changent la scène que dans les entr'actes, afin que, pendant cet intervalle, les acteurs soient censés avoir fait le chemin nécessaire; et, par la même raison, ils changent rarement la scène d'une ville à une autre; mais ceux qui méprisent ou violent toutes les règles se donnent cette liberté. Ces auteurs ne se font pas même de scrupule de porter tout-à-coup la scène de Londres au Pérou. Shakespeare n'a pas beaucoup respecté la règle de l'unité de scène, il ne faut que parcourir ses ouvrages pour s'en convaincre.

Scène est aussi une division du poème dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur. On divise une pièce en actes, et les actes en scènes. Dans plusieurs pièces anglaises, la différence des scènes n'est marquée que par le changement de décorations; cependant la scène est proprement composée des acteurs qui sont présents ou intéressés à l'action. Ainsi, quand un nouvel acteur paraît, on se retire, l'action change, et une nouvelle scène commence. Les anciens ne mettaient jamais plus de trois personnages sur la scène, excepté les chœurs, dont le nombre n'était pas limité.

Corneille, dans l'examen de sa tragédie d'Horace, pour justifier le coup d'épée que ce Romain donne à sa sœur Camille, examine cette question : s'il est permis d'ensanglanter la scène? et il décide pour l'affirmative, fondé : 1° sur ce qu'Aristote a dit que, pour émouvoir puissamment, il fallait faire voir de grands déplaisirs, des blessures, et même des morts; 2° sur ce que Horace n'exclut de la vue des spectateurs que les événements trop dénaturés, tel que le festin d'Atrée et le massacre que Médée fait de ses propres enfants : encore oppose-t-il un exemple de Sénèque au précepte d'Horace; et il prouve celui d'Arioste par Sophocle, dans une tragédie où Ajax se tue devant les spectateurs. Cependant le précepte

d'Horace n'en paraît pas moins fondé dans la nature et dans les mœurs : 1° dans la nature, car enfin, quoique la tragédie se propose d'exciter la terreur où la pitié, elle ne tend point à ce but par des spectacles barbares, et qui choquent l'humanité. Or, les morts violentes, les meurtres, les assassinats, le carnage, inspirent trop d'horreur; et ce n'est pas l'horreur, mais la terreur qu'il faut exciter; 2° les mœurs n'y sont pas moins choquées. En effet, quoi de plus propre à endurcir le cœur, que l'image des cruautés! quoi de plus contraire aux bienséances, que des actions dont l'idée seule est effrayante! Les Grecs et les Romains, quelque polis qu'on veuille les supposer, avaient encore de la férocité. Chez eux, le suicide passait pour grandeur d'âme; chez nous, il n'est qu'une frénésie, une fureur: les yeux qui se repaissaient, au cirque, des combats de gladiateurs, et ceux mêmes des femmes qui prenaient plaisir à voir couler le sang humain, pouvaient bien en soutenir l'image au théâtre : les nôtres en seraient blessés; ainsi ce qui pourrait plaire, relativement à leurs mœurs, étant tout-à-fait hors des nôtres, c'est une témérité d'ensanglanter la scène. Cet usage est encore fréquent chez les Anglais, et Shakespeare surtout est plein de ces situations. Gresset a voulu les imiter dans sa tragédie d'*Edouard;* le goût de Paris ne s'est pas trouvé d'accord avec celui de Londres. Il est vrai que toutes sortes de morts, même violentes, ne doivent point être bannies du théâtre. Phèdre et Inès, empoisonnés, y viennent expirer. Jason dans la *Médée* de Longepierre, et Orosmane, dans *Zaïre,* s'arrachent la vie de leur propre main; mais, outre que ce mouvement est extrêmement vif et rapide, on emporte ces personnages, on les dérobe promptement aux yeux des spectateurs, qui n'en sont point offensés, comme ils le seraient, s'il leur fallait soutenir quelque temps la vue d'un homme qu'on suppose massacré, et nageant dans son sang. L'exemple de nos voisins, quand il n'est fondé que sur leur façon de penser, qui dépend du tempérament et du climat, ne devient point une loi pour nous, qui vivons sous un autre horizon, et dont les mœurs sont plus conformes à l'humanité. Il doit y avoir une conduite dans chaque scène, comme dans la pièce entière. Toutes les fois qu'un acteur entre ou sort du théâtre, l'art exige que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent. Corneille est le premier qui ait pratiqué cette règle si belle et si nécessaire, de lier les scènes, et de ne faire paraître aucun personnage sans une raison évidente. Les personnages importants doivent toujours avoir une raison d'entrer et de sortir; et, quand cette raison n'est pas assez déterminée, il faut qu'ils se gardent bien de

dire : je sors, de peur que le spectateur, trop averti de la faute, ne dise : pourquoi sortez-vous? Plus il est difficile de lier toutes les scènes d'une tragédie, plus cette difficulté vaincue a de mérite ; mais il ne faut pas la surmonter aux dépens de la vraisemblance et de l'intérêt. C'est un des secrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Ce n'est pas tout, chaque scène veut encore la même perfection. Il faut la considérer, au moment qu'on la travaille, comme un ouvrage entier qui doit avoir son commencement, ses progrès et sa fin. Il faut qu'elle marche comme la pièce, et qu'elle ait, pour ainsi dire, son exposition, son nœud, et son dénoûment. Nous entendons par son exposition l'état où se trouvent les personnages, et sur lequel ils délibèrent; nous entendons, par son nœud, les intérêts ou les sentiments qu'un des personnages oppose aux désirs des autres; et enfin, par son dénoûment, l'état de fortune ou de passion où la scène doit les laisser. Après quoi, l'auteur ne doit plus perdre de temps en discours, qui tout beaux qu'ils seraient, auraient du moins la froideur de l'inutilité.

Toute première scène, dit Corneille, qui ne donne pas envie de voir les autres, ne vaut rien. Après une scène de politique, il n'est guère possible qu'une scène de tendresse puisse réussir. Le cœur veut être mené par degrés : il ne peut passer rapidement d'un sujet à un autre ; et toutes les fois qu'on promène ainsi le spectateur d'objets en objets, tout intérêt cesse.

C'est une des raisons qui empêchent presque toutes les tragédies de Corneille d'être touchantes. Le temps nous a appris que, quand on veut mettre la politique sur le théâtre, il faut la traiter comme Racine; y jeter de grands intérêts, des passions vraies, et de grands mouvements d'éloquence ; et employer un style pur, noble, coulant et égal, qui se soutienne d'un bout à l'autre de la pièce.

Tout doit être action dans un drame, et surtout dans la tragédie : non que chaque scène doive être un évènement; mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue.

SENS.

Faculté de recevoir les impressions. (Voyez *Sensations.*)

SENS DES MOTS, CONTRE-SENS.

Signification; erreur.

Un mot n'a jamais qu'*un sens direct*. Cette vérité importante solliciterait la refonte de tous nos dictionnaires de langues.

Les contre-sens sont communs au théâtre dans la bouche des acteurs qui ne raisonnent ni n'approfondissent leurs rôles.

SENS SUSPENDUS.

Réticences.

Il est très-difficile au théâtre de ne pas être froid, lorsque des sens suspendus se rencontrent surtout dans le cours d'une tirade animée; il faut que l'acteur continue du geste et de la physionomie, la pensée qu'il allait exprimer oralement, mais qu'un motif quelconque, ou son interlocuteur même l'interrompant, lui font supprimer.

Les tragédies de premier ordre ont très-peu de sens suspendus; Racine surtout s'est attaché à ne pas en abuser.

Les pièces de deuxième et troisième ordre en fourmillent : *Ariane* en contient 83; *Manlius* en a beaucoup aussi.

Une partie de ces sens-suspendus ne signifie rien; ils rendent l'action ennuyeuse et froide.

SENSATION.

Impression que l'âme reçoit par les sens.

Les sens sont rigoureusement les instruments de l'âme.

Tout entre dans l'esprit par la porte des sens.

La vivacité des sens et des sensations, la faculté de les rendre avec vérité, donnent ce tact fin qui choisit le trait important d'un objet pour le caractériser, et les couleurs pour le rendre frappant.

Ravissement et *désespoir* sont des mots qui désignent le plus haut degré des sensations agréables ou désagréables.

Descartes distingue expressément les sensations corporelles des passions de l'âme.

Les sensations d'un esprit posé n'éclatent point par des signes violents; celles d'un esprit grossier se déclarent par des grimaces, et ne sauraient convenir par cette raison à l'école de l'artiste.

« Une expérience singulière m'a fait connaître jusqu'où peut aller l'influence de la sobriété sur les sensations : les plus vives que j'aie peut-être éprouvées de ma vie se firent sentir dans un moment où je ne prenais de nourriture que ce qu'il en fallait pour ne pas mourir; c'est à l'époque de mon voyage à Saint-Domingue, lorsque nous n'avions que 250 grammes de biscuit par 24 heures. Je n'ai jamais eu l'imagination plus

vive et plus active que dans cette position, surtout dans mes rêves. J'ai toujours pensé depuis, et j'ai souvent éprouvé, que le régime, sans être poussé jusqu'à ce point, porte à l'âme et à l'esprit une sensibilité exquise que l'abus des aliments détruit. La sobriété n'influe pas seulement sur la tranquillité et la douceur du sommeil ; la netteté des pensées, la vivacité des sensations, une expression pure et facile en sont les suites nécessaires. Le physique ayant un rapport direct avec le moral, il est presque impossible de disposer facilement du dernier, lorsque le premier est absorbé par la quantité des aliments, ou par leurs qualités irritantes. »

(*Larive.*)

SENSIBILITÉ.

Qualité de ce qui est sensible aux impressions.

Le principe sensitif, la base et l'agent conservateur de la vie, le plus beau, le plus singulier phénomène de la nature.

Ce don, le premier qui se révèle dans l'homme, constitue tout l'artiste, c'est un privilège qu'aucun artifice ne remplace ; qui peut, à lui seul, plus que tous les avantages réunis ; c'est un présent du ciel, dont l'assistance est si charitable dans tous les arts et dans les professions même.

Point de sensibilité sans détails. Celui qui croit provoquer sa sensibilité par des efforts et des éclats, n'en n'aura jamais ; quand le cœur parle, la poitrine, la tête et toutes les fibres de l'organisation lui sont subordonnées, et ne lui fournissent que les moyens nécessaires à son explosion ; mais quand la tête seule veut remplacer le cœur, elle le comprime et l'étouffe.

L'énergique agit successivement et par degrés ; le sensible frappe sur-le-champ.

Sensibilité, en morale, disposition tendre et délicate de l'âme qui la rend facile à être émue.

Geoffroy a dit de mademoiselle Duchesnoy : « Elle émeut par un secret bien simple quoique bien rare, elle est émue elle-même, elle fait pleurer parce qu'elle pleure ; c'est son cœur qui parle et tous les cœurs l'entendent. C'est à la nature qu'elle doit cette facilité à s'affecter de passions étrangères, à s'identifier par imagination avec son personnage. Les plus ignorants expriment bien la passion qu'ils ressentent ; mais se pénétrer des intérêts et des passions d'autrui, peindre avec vérité des sentiments fictifs et des situations imaginaires, voilà ce qui fait le génie des comédiens et des poètes. »

Dans le chant cinquième du poème de l'*Imagination*, Delille dit en parlant de La Fontaine :

> Quel instinct enchanteur! quelle simplicité!
> Il ignore son art, et c'est son art suprême ;
> Il séduit d'autant plus qu'il est séduit lui-même.

Il y a des acteurs et surtout des actrices, qui sont maniérés jusque dans les moments d'expansion et de pathétique. Alors ce n'est plus sensibilité, c'est de la *sensiblerie*. Ce mot a été jeté heureusement dans notre langue par le docteur Gall.

SENTIMENT.

Affection de l'âme, perception des objets par les organes des sens.

Les sentiments en poésie, et particulièrement dans le poème dramatique, sont les pensées qu'expriment les personnages, soit que ces pensées aient rapport à des matières d'opinion, de passion, d'affaires, ou de quelque chose semblable. Les mœurs forment l'action tragique, et les sentiments l'exposent en découvrant ses causes, ses motifs, etc. Les sentiments sont aux mœurs ce que les mœurs sont à la fable. Dans les sentiments, il faut avoir égard à la nature et à la probabilité. Un furieux, par exemple, doit parler comme un furieux; un amant, comme un amant; et un héros, comme un héros. Les sentiments servent beaucoup à soutenir les caractères.

Tout sentiment, dit Corneille, qui n'est pas à sa place, sèche les larmes qu'une situation attendrissante faisait couler.

Un acteur qui manque de sentiment n'est regardé que comme un déclamateur.

> Le sentiment se tait, ou sait bien s'exprimer.
> L'actrice doit le peindre et non le déclamer.

Ce qui tient au sentiment est fondé sur une base *inaltérable* : le *cœur* de l'homme est partout essentiellement le même; le sentiment aura donc partout le même caractère et la même expression. La scène qui fait couler des larmes à Paris arrachera des pleurs partout où elle sera jouée.

Le sentiment dans une scène dialoguée naît presque toujours, dans un des interlocuteurs, de ce que dit l'autre; sans cela tout est froid, tout est sec, rien n'est senti.

Les acteurs sont trop souvent portés à exagérer les sentiments qu'ils n'éprouvent pas.

Mademoiselle Clairon disait de mademoiselle Dumesnil, que le sentiment de la nature rendait presque toujours sa voix sublime.

Il n'y a dans chaque individu qu'une certaine quantité de chaleur et de sentiment, qui, divisée et répandue sur toute l'habitude du corps, a beaucoup moins de force et d'énergie, que si tout était porté et rassemblé sur une seule partie.

Vis unita fortior.

S'il est vrai que les hommes, comme le dit Rousseau, naissent plutôt méchants que bons, les sentiments les plus faciles à exprimer seraient donc ceux de la colère, de l'ironie, etc.

Si l'on veut arracher à la nature des efforts extraordinaires, il faut moins songer à toucher les sens, qu'à agir sur le sentiment.

On est frappé du sentiment que la supériorité de l'esprit produit dans l'âme.

Presque toujours les choses nous plaisent et nous déplaisent à différents égards. Par exemple, les virtuosi d'Italie doivent nous faire peu de plaisir :

1° Parce qu'il n'est pas étonnant qu'accommodés comme ils le sont, ils chantent bien. Ils sont comme un instrument, dont l'ouvrier a retranché du bois pour lui faire produire des sons; 2° parce que les passions qu'ils jouent sont trop suspectes de fausseté; 3° parce qu'ils ne sont ni du sexe que nous aimons, ni de celui que nous estimons. D'un autre côté ils peuvent nous plaire, parce qu'ils conservent longtemps un air de jeunesse, et de plus parce qu'ils ont une voix flexible, et qui leur est particulière. Ainsi chaque chose nous donne un sentiment qui est composé de beaucoup d'autres, lesquels s'affaiblissent et se choquent quelquefois.

SOCIÉTÉ DE COMÉDIENS.

Réunion; assemblée.

En 1757 on disait encore au conseil d'État du roi, dans le préambule des règlements de la comédie française : Troupe des comédiens français.

On s'est servi ensuite du mot compagnie, comme plus relevé et plus décent.

Le Sage dit en plaisantant dans Gil-Blas : « Il ne faut point dire la troupe; il faut dire la compagnie. On dit bien une troupe de bandits, une troupe de gueux, une troupe d'auteurs; mais on doit dire une compagnie de comédiens.»

Plus tard on a dit : société des comédiens français ; cette locution est réservée maintenant aux théâtres impériaux ; on se sert encore du mot troupe pour tous les autres théâtres de Paris et des départements.

Linguet, dans le cours de ses *Annales*, plaisante beaucoup les comédiens sur leur gravité dans leurs noms, leurs délibérations, leurs comités, leurs arrêtés, etc , etc.

On rapporte l'anecdote suivante, arrivée aux comédiens français, en députation auprès du parlement. Dancourt était l'orateur : il se servit plusieurs fois dans son discours du mot compagnie ; le premier président dit à la fin du discours : la *troupe* du parlement remercie la compagnie des comédiens.

Il faut dire à l'honneur des comédiens, qu'aujourd'hui ces plaisanteries seraient déplacées ; l'intérieur de leurs sociétés s'est amélioré comme toutes les autres choses, et il s'améliorera de plus en plus.

SITUATION.

Moment de l'action qui excite un grand intérêt.

Lorsqu'une situation est très-pressante, on n'a pas le temps de parler, il faut *agir* ; ce sont les actions et les mouvements qui produisent alors les grands effets.

On appelle situations implexes, celles où le personnage est obligé de satisfaire à des intérêts opposés. L'*Isabelle* de l'*Ecole des Maris* est dans ce cas. Une comédienne qui joue ce rôle a besoin d'une grande *précision*, pour que les spectateurs n'aient pas à lui reprocher d'être trop peu circonspecte avec son jaloux, ou trop peu tendre avec son amant.

SORTIE.

Action de quitter la scène.

C'est particulièrement dans leurs sorties que les acteurs qui jouent la tragédie et le drame, veulent se signaler et se font un mérite de crier et de faire beaucoup de tapage et d'éclat.

Dans un grand nombre de cas, une sortie produit de l'effet, en gesticulant ou parlant toujours jusqu'à la coulisse. Cette manière donne de la vérité au jeu et à la sortie de l'acteur ; il n'a pas l'air de sortir parce que cela lui est prescrit par l'auteur.

Les adieux se font presque toujours gauchement au théâtre ; cela vient en partie de ce que les acteurs parlent et marchent trop vite en les faisant.

On peut souvent reprocher aux danseurs de la négligence ou de l'affectation dans leurs sorties au moment où ils finissent leurs pas.

SOUFFLEUR.

C'est un homme qui est au-devant du théâtre et de l'orchestre, et placé plus bas, de manière à n'être vu et entendu que des acteurs, pour suivre attentivement, sur la pièce manuscrite ou imprimée, ce que les acteurs ont à dire, et le leur suggérer si la mémoire vient à leur manquer. Voici une anecdote qui fera sentir l'utilité des souffleurs. On jouait, à Lunéville, la *Mélanide* de la Chaussée; l'acteur qui remplissait le rôle de Darviam, dans le moment de la déclaration d'amour, manqua de mémoire à tel point, que le souffleur fut obligé de réciter à haute voix toute la tirade. Quand il eut fini, l'acteur, sans se déconcerter, se tourna vers l'actrice, et lui dit, en lui montrant le souffleur : *Mademoiselle, comme monsieur vous a dit*, etc. On peut juger des éclats de rire qu'excita, dans toute la salle, le sang-froid de cet acteur.

Dites au comédien, dont la mémoire est ordinairement la plus infaillible, qu'il doit jouer sans souffleur, et vous le verrez aussitôt, plein de trouble et d'inquiétude, chercher ses phrases, oublier ses répliques, décolorer son rôle et manquer tous ses effets. Que le souffleur dise au contraire à l'acteur le moins doué de cette faculté : Soyez sans crainte, je ferai attention à vous; je soignerai votre grand couplet, etc., vous n'entendrez pas l'acteur faillir d'une syllabe. L'emploi du souffleur est peu rétribué, il est cependant parfois très-pénible; mais enfin, souffler n'est pas jouer.

On a vu des acteurs jouer presque entièrement un rôle d'après le souffleur; mais dans ce dernier cas, ils sont toujours médiocres; car ce n'est en effet qu'une répétition de sons, qui ne peuvent avoir ni âme, ni chaleur.

La capote de bois qui couvre le souffleur, nuit extraordinairement à l'illusion. On peut s'en convaincre lorsqu'à l'Opéra le ballet a lieu, et que cette niche est enlevée, le théâtre paraît même plus grand, et l'on voit les acteurs en entier.

SOUVENIR.

Réminiscence; impression que la mémoire conserve d'une chose.

Les souvenirs sont la ressource inépuisable de l'acteur; ce n'est donc que dans son âme, dans ses propres sensations et dans leurs souvenirs, qu'il doit chercher les grandes émotions. Il doit être sans cesse avec eux, afin d'en disposer à

volonté lorsqu'il veut exciter en lui les sensations qu'il doit peindre ; mais il faut les bien placer et ne point en abuser. Généralement on ne peut bien exprimer que ce qu'on a senti ; l'homme qui aura toujours été heureux ne représentera jamais parfaitement les souffrances de l'infortune, comme celui qui a toujours joui de sa liberté n'en comprendra jamais la privation.

L'expérience prouve que les souvenirs sont la principale cause qui procure à l'acteur cette mobilité avec laquelle il se pénètre si vivement des passions qui ne sont pas les siennes, et qu'il peut reproduire à volonté les mouvements les plus terribles, et ceux de la plus douce sensibilité.

Il est inutile d'insister sur l'empire que les souvenirs exercent sur nos sens. Tout homme a les siens, et souvent il suffit d'une seule réminiscence pour faire vibrer encore les muscles et les fibres qui ont tressailli dans telle ou telle circonstance.

On sait qu'on fut obligé de défendre, dans les régiments suisses, qu'on jouât l'air connu sous le nom de *ranz des vaches*. Cette musique nationale, dépourvue d'harmonie pour une oreille ordinaire, remuait tellement l'âme de ces malheureux, qu'ils désertaient en foule pour aller retrouver leurs montagnes et leurs chaumières, que ces accents patriotiques leurs rappelaient.

Le souvenir du plaisir, et surtout celui de la douleur, forment la sensation de toute la vie.

Le comédien qui peut se rappeler les émotions qu'un mouvement spontané de l'âme a provoqué en lui, peut être sûr qu'elles sont encore empreintes dans tout son être.

Il faut se rappeler aussi les sons de voix que produisaient en nous de vives émotions, telles que la colère, la rage et l'indignation ; penser aussi aux attitudes dans des circonstances frappantes.

SUBLIME.

Ce qu'il y a de grand, d'élevé dans les pensées, dans le style, et dans les actions.

Le sublime est tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, et qui nous fait sentir cette élévation. On en compte de deux sortes ; le sublime d'images et le sublime de sentiments. Ce n'est pas que les sentiments ne présentent de grandes images, puisqu'ils ne sont sublimes que parce qu'ils exposent aux yeux l'âme et le cœur ; mais comme le sublime d'images peint seulement des objets inanimés, et que l'autre marque un mouvement du cœur, on distingue ces deux es-

pèces par ce qui domine en chacune. Les peintures que Racine fait de la grandeur de Dieu sont sublimes. En voici deux exemples :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre :
Pareil au cèdre, il cachait dans les cieux
Son front audacieux.
Il semblait à son gré gouverner le tonnerre,
Foulait aux pieds ses ennemis vaincus :
Je n'ai fait que passer ; il n'était déjà plus.

Les vers suivants ne sont pas moins sublimes.

L'Eternel est son nom ; le monde est son ouvrage.
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois ;
Et, du haut de son trône, interroge les rois.

ESTHER, act. III, Sc. IV.

Les sentiments sont sublimes quand, fondés sur une vertu vraie, ils paraissent être presque au-dessus de la condition humaine, et qu'ils font voir, comme le dit Sénèque, dans la faiblesse de l'humanité, la constance d'un Dieu. L'univers tomberait sur la tête du juste, son âme serait tranquille, dans le temps même de sa chute. L'idée de cette tranquillité, comparée avec le fracas du monde entier qui se brise, est une image sublime, et la tranquillité du juste est un sentiment sublime. Le sublime de sentiment est ordinairement tranquille ; une raison affermie sur elle-même le guide dans tous ses mouvements. Aria se perce tranquillement d'un coup de poignard, pour donner à son mari l'exemple d'une mort héroïque ; elle retire le poignard de son sein et le lui présente en disant ce mot : « Pœtus, cela ne fait point de mal. » On représentait à Horace fils, allant combattre les Curiaces, que peut-être il faudrait le pleurer, il répond :

Quoi ! vous me pleureriez, mourant pour ma patrie ?

La reine Henriette d'Angleterre, dans un vaisseau, au milieu de la plus affreuse tempête, rassurait ceux qui l'accompagnaient, en leur disant d'un air tranquille, que les reines ne se noient pas. Curiace dit à Camille, sa maîtresse, qui pour le retenir, fait valoir sa tendresse :

Avant que d'être à vous, je suis à mon pays.

Auguste, après la découverte de la conspiration formée con-

tre sa vie, et après avoir convaincu Cinna d'en être le chef, lui dit :

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

Voilà des sentiments sublimes. La reine était au-dessus de la crainte, Curiace au-dessus de l'amour, Auguste au-dessus de la vengeance, et tous trois étaient au-dessus des passions et des vertus communes.

Ce qui est sublime a des dimensions vastes et imposantes. Dans beaucoup de passages d'*Athalie* le sublime vient de la noblesse et de la grandeur des pensées.

A côté du sublime est l'extravagance.

Il faudrait, pour atteindre au sublime, dit Larive, que l'acteur eût assez d'empire sur ses sens pour les soumettre en tous points au génie de l'auteur. Il faudrait qu'il eût l'art de *sortir* de lui-même, de manière à se donner tout entier au personnage qu'il représente et à confondre toutes ses sensations avec les siennes.

SYNONYME.

Mot qui a une signification semblable à celle d'un autre mot.

Il est essentiel que les comédiens connaissent la différence qu'il y a entre les mots suivants, pour varier l'expression d'après le sens propre de chaque mot.

Mots qui paraissent synonymes, mais qui ne le sont cependant pas.

Abhorrer, détester.
Appas, charmes, attraits.
Autorité, pouvoir, empire.
Aversion, haine.

Badin, plaisant.
Beau, joli.

Cœur, courage, valeur, bravoure, intrépidité.
Colère, courroux, emportement.
Contentement, joie, satisfaction.
Chagrin, tristesse, mélancolie.

Destin, hasard, fortune, sort.

Fameux, illustre, renommé, célèbre.

Honnête, poli, civil.

Idée, pensée, imagination.
Instant, moment.

Piété, dévotion.

Questionner, interroger, demander.

Ténèbres, nuit, obscurité.
Trépas, mort, décès.

Vanité, orgueil, présomption.
Vif, emporté.

TEMPS.

Succession de moments; mesure de la durée des choses.

Le temps renferme la précision du moment où l'on doit parler, et les intervalles qu'il faut laisser dans son discours, pour reposer le spectateur, qui écoute ensuite avec plus d'attention, et pour détacher les uns des autres les différents sentiments.

Voici la règle :

Lorsque vous devez répondre à celui qui vient de parler, examinez si ce que vous avez à lui dire est de telle nature qu'il ne puisse provenir que d'un mouvement que son discours vient de produire dans votre âme subitement et sans préparation. Plus ce mouvement doit paraître subit et plus il faut que votre réponse soit précédée d'un repos; car lorsque nous sommes surpris par un sentiment imprévu, notre âme se remplit tout-à-coup d'une foule d'idées, mais elle ne les distingue pas avec la même vitesse.

On doit encore employer le temps :

Lorsque la réponse que nous avons à faire ne peut être que le fruit du raisonnement, si tout d'un coup déterminés par le sentiment, nous sommes retenus par la réflexion, qui ne nous laisse céder à la première impression que par degrés, ou quand, par un effort que nous faisons sur nous-mêmes, nous la surmontons entièrement. (*Achille*, act. 4 sc. 6.) Voyez *Etude des rôles*.

Lorsque nous désirons que celui à qui nous parlons fasse une grande attention à nos discours, ou que nous voulons qu'il soit frappé de nos raisons, et que son âme reçoive les impressions de la nôtre, nous devons séparer les diverses idées que nous lui présentons par des repos sensibles. Nous donnons par ce moyen le temps à la raison de peser toutes nos paroles, et nous ménageons pour nous-mêmes les moyens

d'augmenter l'expression par degrés et d'arriver au point de convaincre ou de séduire.

Dans les moments où le cœur indécis ne sait à quel sentiment se livrer, et passe successivement à des mouvements qui n'ont point de liaisons entre eux, tout le monde sent assez que le débit de ces morceaux doit être coupé par des temps considérables.

Principe général.

Si le temps que nous prenons est trop court, il ne fait aucune impression.

S'il est trop long, il ralentit le sentiment que nous avons fait naître dans le spectateur et que nous devons précieusement conserver.

Ce n'est que par une sensibilité fine que nous pouvons donner au temps sa juste étendue.

Quelquefois un *silence* bien saisi, bien ménagé, peut donner lieu aux plus heureuses nuances, ou du moins servir à les préparer.

J'admire en frissonnant, ô muette éloquence !
Quel mouvement! quel geste, et surtout quel silence!

Par un silence adroitement préparé, vous laissez à une belle pensée le temps d'être bien saisie, à un sentiment profond, celui de s'insinuer complètement dans tous les cœurs.

Quelquefois il faut placer des temps entre certains mots, certaines syllabes et même certaines lettres.

Ces temps bien distribués donnent de la profondeur au discours.

Les acteurs médiocres se servent de temps, mais en les employant comme repos.

Un acteur ordinaire, et même intelligent saura placer le repos en des endroits marqués; mais le comédien de génie seul saura faire usage des temps à propos.

L'avantage que l'on tire du temps, c'est de trouver des inflexions vraies, de se pénétrer plus vivement en pensant à ce qu'on va dire, et de rendre attentif le spectateur.

TENUE.

Manière d'être vêtu.

Le sens de la vue est un des premiers qu'il faut captiver : l'acteur est aperçu avant que d'être entendu, et l'on juge généralement au théâtre, tout comme dans le monde, de la

capacité des individus par leur extérieur ; vous êtes un homme remarquable dès que vous avez de beaux habits et des cheveux bien soignés.

Tous ces attraits donnent-ils du talent, de l'esprit ? Non ; mais il faut malheureusement convenir qu'ils font beaucoup plus remarquer ces avantages lorsqu'ils existent, et presque toujours au théâtre ils font supporter l'acteur médiocre. Nous en avons maints exemples sous les yeux.

Nous sommes donc obligés de donner ici un démenti à ce proverbe populaire, l'habit ne fait pas le moine, quoique cependant il soit reconnu en proverbe que les proverbes sont la sagesse des nations, et que les proverbes ne mentent point.

TRADITION.

Tout ce qui se transmet de bouche, d'une génération à l'autre.

De la tradition rejetez la chimère ;
Jouez d'après votre âme et votre caractère ;
Comment fixer des tons d'âge en âge transmis !
A ces bizarres lois Dorilas fut soumis,
De rien imaginer, affectait le scrupule,
Et par tradition fut sot et ridicule.

Toute tradition n'est pas bonne, et il n'en faut suivre aucune sans l'examiner.

Le système des traditions favorise la paresse des talents médiocres, en même temps qu'il met des entraves au génie.

L'artiste prudent se servira de la tradition, comme le littérateur se sert du commentaire d'un passage difficile : il examine si avant lui tel rôle a été bien saisi ou telle situation bien sentie, et il l'adoptera ou la rejettera selon qu'il la trouvera vraie ou fausse ; mais il doit bien se garder de copier servilement le jeu et la déclamation de son prédécesseur : si l'un et l'autre ont été vrais, il se les appropriera tellement qu'ils paraîtront lui appartenir.

Ce n'est que dans ce sens qu'il est permis à l'acteur de copier, parce que rien ne peut le dispenser d'étudier et de sentir lui-même son rôle.

Les comédiens refusent quelquefois de jouer les pièces dont les traditions sont perdues ; c'est une faiblesse. Qui a fait les traditions ? ce sont les acteurs. De nouveaux acteurs peuvent donc en établir aussi qui vaillent les anciennes, et

même qui vaillent mieux; si l'on n'osait pas innover, où en seraient les arts ?

La *tradition*, suivant lady Morgan, paraît avoir déterminé tout le jeu théâtral en France. « Dans la petite querelle entre Valère et Marianne (Tartuffe), on voit des évolutions dont la formalité semble descendre de la première représentation de cette pièce à Versailles, et quand Dorine vient à bout d'effectuer une réconciliation entre les deux amants qui se boudent, la manière dont ils s'avancent l'un vers l'autre, dont ils mesurent leurs pas, dont ils calculent leurs mouvements, dont ils s'embrassent tout-à-coup, leur donne l'air de deux automates, de deux marionnettes qu'on fait mouvoir avec beaucoup moins d'adresse que je n'en ai remarqué dans les célèbres rencontres où Polichinelle embrasse son adversaire, le Diable, tandis que Gilles, avec son admirable sang-froid ordinaire, les laisse se débattre en leur disant : Arrangez-vous, messieurs. »

Il n'a pas fallu peu de courage aux grands acteurs pour secouer le joug des traditions; et de nos jours il y aurait peut-être encore bien des choses à faire pour s'en affranchir tout-à-fait, surtout dans la comédie, sous le rapport du costume, de certains effets, etc. Les mœurs changent ; ces changements doivent avoir lieu au théâtre destiné à en offrir la peinture fidèle. Rester dans l'ornière de la routine est le fait de la médiocrité ; le véritable talent prend des traditions ce qui est de tous les temps et de tous lieux, et il le combine avec ce qu'il doit au présent.

TRANSITION.

Contraste, passage d'un ton à un autre.

Ce grand tableau m'étonne, et mon âme tremblante
Frémit tout à la fois de joie et d'épouvante;
Tant frappant la pensée en de contraires sens,
Le contraste a sur nous des effets si puissants !

Enfermez-vous souvent avec Corneille, Racine et Voltaire ; lisez et relisez sans cesse ces trois tragiques ; rendez-vous compte, non une fois, mais dix, mais cent fois, de la valeur de tel ou tel vers ; étudiez surtout l'art des transitions, art si difficile et pourtant si nécessaire, puisque seul il vivifie la diction. Les transitions sont les éclairs du discours. Qu'est-ce qu'une tirade de vers débitée sur le même ton, sans nuances, sans repos, sans transitions ?

Un moyen de beaucoup animer la scène et de se faire écouter, c'est de reprendre sur un ton tout-à-fait opposé à celui que vient de quitter l'interlocuteur.

TRAVESTISSEMENTS. — TRAVESTIS.

Espèce de rôles dans lesquels excellaient Perlet, Potier et Gontier. Monrose, dans les rôles travestis du Mercure Galant, ne laissait pas assez oublier qu'il était Monrose ; l'acteur paraissait souvent en lui, quand le personnage aurait dû seul se montrer. C'est le reproche qu'on pouvait adresser quelquefois à Bernard-Léon. Mademoiselle Déjazet est bien placée dans les travestissements.

C'est un emploi au théâtre pour les actrices, de jouer des rôles de jeunes gens. Bien peu d'actrices y sont parfaitement placées ; beaucoup paraissent tenir à ce genre qui ne découvre ordinairement au spectateur que des formes physiques qui ne sont souvent pas en rapport avec celles qu'exige le sexe féminin. Ce n'est que la physionomie qui quelquefois peut y gagner.

L'absence de sujets assez jeunes force souvent un théâtre à charger d'un rôle masculin une de ses actrices. Il serait bon d'éviter le plus possible ces occasions, qui d'ailleurs, donnent par fois lieu dans la salle à de mauvais quolibets.

UTILITÉS.

En terme de théâtre, ce mot signifie accessoires, annonces.

Au théâtre, quand on n'est bon à rien, on est bon à tout, on joue les *utilités*, grandes et petites, on paraît sous le manteau de Narbas ou sous l'habit du commandeur ; on fait une annonce et un contrat ; on porte une lettre ou une petite livrée ; on dit une phrase ou une mésure notée ; on parle mal et on a la permission de chanter faux ; on a de modiques appointements et l'on joue tous les jours ; on n'entre ni aux comités ni aux assemblées, et l'on figure le dernier sur l'affiche.

VARIÉTÉ.

Diversité, changement.

De la variété sans confusion, voilà le grand principe.

L'ordre n'exclut point la variété, il lui doit de nouveaux charmes ; car, sans ordre, la variété devient confusion.

Tout est varié dans la nature, parce que tout a sa fin et sa destination.

Ce n'est pas assez que les comédiens varient leur jeu lorsqu'ils jouent des rôles différents, il faut encore qu'ils le varient lorsqu'ils jouent le même rôle. Le peu d'attention qu'ils font à cet art est une des principales causes de notre répugnance à voir plusieurs fois de suite la même pièce.

Les acteurs ne sont pour l'ordinaire si uniformes, que parce qu'ils jouent plus de *mémoire* que de *sentiment*.

Les nuances sont au théâtre, de ces beautés de l'art, de ces coups de maître dont les comédiens ordinaires n'ont pas même de notions, ou qu'ils n'emploient que par hasard, mais dont le bon ou le mauvais usage distingue l'acteur qui a véritablement du talent, d'avec celui qui n'en a que l'apparence et l'effronterie.

En un mot, les nuances ne sont autre chose que le *forte* et le *piano* de la musique, que le clair et l'obscur de la peinture : l'un et l'autre ménagés selon les règles de l'art, de la nature et du goût.

VÉHÉMENCE.

Force, vigueur; impétuosité.

La véhémence ne consiste pas dans une contention forcée de la voix et du geste, mais dans un sentiment *intérieur* qui naît de l'impression que fait le sujet sur l'âme de l'acteur. Si cette impression est forte, elle se montre assez. Aller toujours au but dans chaque membre de phrase, donne une grande chaleur à ce que l'on dit : la chaleur concentrée, les éclats retenus produisent de grands effets.

VÉRITÉ.

Expression parfaite de la nature.

Deux lois essentielles à tous les beaux-arts sont la vérité et la beauté, sans lesquelles il ne peut y avoir ni illusion ni effet.

L'acteur doit voir au théâtre, dans ses interlocuteurs, des personnages véritables. Il doit chercher à les convaincre; alors son jeu sera vrai.

La perfection du talent de comédien tient à la vérité. La vérité ne veut que des moyens naturels, et l'on cesse d'être vrai lorsqu'on est forcé de composer avec ses moyens.

La vérité des arts d'*imitation* veut que le premier trait de la nature se retrouve toujours, même sous les formes qui la déguisent.

Au théâtre, le personnage que l'on connaît ou que l'on devine, doit répondre à notre imagination, qui lui a déjà donné une physionomie, et qui cherche à la reconnaître. Cette théorie est essentiellement celle des arts, puisqu'ils doivent embellir la nature; et de plus, elle ne la contredit pas.

M. Changeux (*Traité des Extrêmes*) distingue la réalité de la vérité. La science de la réalité porte sur un principe unique : *c'est que les extrêmes se touchent sans se confondre*, et que la réalité ne se trouve que dans le milieu entre ces deux extrêmes.

Les peintres, en général, marchent entre deux écueils : ou ils reproduisent trop fidèlement l'imitation de l'antique, ou ils copient trop servilement la nature.

Mais la vérité dans les arts est une chose de convention. Comme nous l'avons déjà dit, il y a des objets qui plaisent par l'imitation vraie et naturelle, et qui repoussent par la réalité.

On admire, dans les tableaux de Greuse, l'expression de vérité qu'il a donnée à ses têtes de mendiant; et tous les jours l'original est dans la rue, gémissant de froid et de besoin, sans qu'on y fasse la moindre attention.

Un acteur réellement joueur; une femme réellement méchante, qui joueront un rôle qui sera absolument celui de leur caractère, le joueront sans doute naturellement; mais ils ne plairont cependant pas.

Nous n'éprouvons pas de plaisir quand nous ne voyons pas ou que nous ne savons pas que l'acteur s'est donné beaucoup de peine pour jouer son rôle; c'est ce qui a fait siffler Préville à Bordeaux, où il jouait très-naturellement et sans le moindre effort. C'était cependant une injustice. On demande la nature, mais rien ne peut être plus naturel que le cas qu'on propose, et néanmoins cela ne plaît pas. (Voyez *Naturel* et *Imitation*.)

Regarder l'acteur à qui l'on parle, donne plus de vérité au dialogue; mais il faut être bien sûr de sa mémoire.

Des acteurs, plus sensibles que judicieux, ne savent point modérer à propos les mouvements qu'excite en eux la principale situation de leur personnage. Ils emploient dans toutes les scènes la même véhémence; et pour donner plus d'énergie à leur jeu, ils mettent moins de vérité. Les classiques accablent la vérité d'ornements; les romantiques la veulent un peu trop nue. — Elle se montrait sublime dans le jeu de

Talma sous les traits d'Oreste et de Manlius; elle était repoussante sous les haillons du mendiant de Janeshore. Rossini se contente de l'embellir; ses imitateurs la défigurent.

VERS.

Paroles mesurées et cadencées.

Vient du latin *versus*, de *vertere*, tourner, parce qu'après un certain nombre de syllabes on s'arrête, et on revient sur ses pas pour recommencer une nouvelle mesure.

Les vers de Racine et de Voltaire sont les plus harmonieux et les plus doux de notre langue.

Chez les acteurs, deux obstacles s'opposent à la liaison des vers, pour éviter le froid et la monotonie: 1° c'est dans le débit une espèce de pesanteur qui ôte la facilité de pouvoir dire deux vers de suite; ainsi : plus de légèreté ou moins de déclamation; 2° c'est une habitude de hoquet ou une aspiration contactée à la fin de chaque vers, aspiration vicieuse et monotone, par laquelle on croit vainement suppléer au défaut d'âme ou d'entrailles.

Pour rendre la diction mesurée plus naturelle, il ne faut s'appliquer qu'à réciter des phrases plutôt qu'à déclamer ou cadencer des vers, car les vers sont au théâtre, comme les décorations, une magie dant on aime à sentir l'illusion enchantresse sans en voir le prestige trop à découvert.

Il y a onze sortes de vers.

Les vers d'*une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix* et *douze* syllabes.

Les cinq premières sortes de vers ne s'emploient que dans la musique, dans les œuvres badines, et ils se mêlent dans les fables avec d'autres vers.

Les vers de douze syllabes sont appelés alexandrins, héroïques ou grands vers; on les appelle alexandrins parce que ce fut un poète nommé Alexandre, mort à Paris, en 1206, qui les inventa et en fit usage le premier. On les appelle héroïques ou grands vers, parce que ce sont ceux dont se servent les poètes pour les grands sujets, et surtout pour les tragédies, les églogues, les élégies et autres pièces sérieuses de longue haleine.

Les vers de six, sept et huit syllabes s'emploient pour les petits sujets et les fables.

Les vers de neuf et dix syllabes sont appelés vers communs ; ils sont employés le plus souvent pour tous les sujets, hors les tragédies et les morceaux héroïques.

Vers de	12	syllabes.	O Mort! viens terminer ma misère cruelle!
—	10	—	S'écriait Charle accablé par le sort.
—	8	—	La mort accourt du sombre bord,
—	7	—	C'est bien ici qu'on m'appelle!
—	6	—	Or, ça, de par Pluton;
—	5	—	Que demande-t-on?
—	4	—	Je veux, dit Charle.
—	3	—	Tu veux, parle.
—	2	—	Hé bien!
—	1	—	Rien.

Ce qui fait périr tant de poèmes, c'est la froideur de la versification; l'art d'être éloquent en vers est de tous les arts le plus difficile et le plus rare. On trouvera mille génies qui sauront arranger un ouvrage, et le versifier d'une manière commune; mais le traiter en vrais poètes, c'est un talent qui est donné à trois ou quatre hommes sur la terre.

Rime n'est qu'une altération du rythme, qui vient du latin *rythmus*, du grec ῥιθμος qui signifie nombre, mesure.

Chez les Latins et chez les Grecs, c'est le nombre des syllabes comptées par leur valeur prosodique, c'est-à-dire, par le temps qu'on met à les prononcer, qui fait le rythme. Chez nous, le rythme ne consiste guère que dans le nombre de syllabes; le mot rime ne désigne que la partie finale du rythme.

Il faut éviter d'appuyer et de s'arrêter sur la *rime*, afin qu'elle ne soit jamais *trop* sensible à l'oreille; il faut aussi quelquefois ne pas s'arrêter aux virgules et aux points et virgules, à moins que cela ne soit nécessaire pour le sens.

Beaucoup d'acteurs paraissent compter les césures, et les font presque toutes sonner à l'oreille du spectateur. Ils se trompent étrangement, car c'est pour le poète, et non pour l'acteur, que Boileau a dit:

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

VOYELLE, CONSONNE.

VOYELLE. *Lettre qui a un son parfait d'elle-même et sans être jointe à une autre.*

La voix humaine comprend deux sortes d'éléments, le son et l'articulation.

L'écriture qui peint la parole par des signes que l'on

nomme lettres, doit donc comprendre pareillement deux sortes de lettres ; les unes doivent être les signes représentatifs des sons, les autres doivent être les signes représentatifs des articulations; d'où les *voyelles* et les *consonnes*.

Consonne. *Lettre de l'alphabet qui n'a nul son par elle-même et qu'on ne peut prononcer qu'étant jointe à quelque voyelle.*

Les Grecs avaient observé comment, lorsque les syllabes longues et brèves étaient combinées entre elles, il en résultait une déclamation plus ou moins éclatante, plus ou moins rapide, ou plus ou moins entraînante. De là leurs efforts pour distribuer dans leurs paroles la mélodie et la cadence qui préparent la persuasion.

DU TRAVAIL, DE L'ÉTUDE, DE L'EXERCICE ET DE L'OBSERVATION, NÉCESSAIRES AU COMÉDIEN.

I. TRAVAIL.

Peine; étude.

Il ne suffit pas, pour qu'un comédien soit achevé, que la nature lui ait donné les moyens de réussir; il faut encore que l'étude et l'application viennent le diriger et faire disparaître les imperfections dont l'être même le plus favorisé de la nature n'est jamais exempt.

En peu de temps Lekain eut l'art de réduire au silence tous ceux qui le décriaient, et trouva le secret, par un travail inconcevable sur lui-même, de corriger tout ce qu'il y avait en lui de vicieux.

Il faut se mettre souvent devant les yeux l'ardeur infatigable avec laquelle travaillaient *Démosthènes* et *Cicéron :* ils étaient convaincus que, sans une application opiniâtre, on ne pouvait rien faire de grand; ils se donnaient tout entiers au travail.

Baron déclamait et cadençait les vers, dans ses premières années, comme les autres acteurs; mais à force de s'exalter *lui-même*, de s'égaler autant qu'il le pouvait aux grands hommes qu'il représentait, la simple et véritable grandeur lui devint familière.

Buffon, dans son cabinet à Montbar, lieu consacré et appelé par J.-J. Rousseau, *le berceau de l'histoire naturelle;* dans ce lieu, disons-nous, Buffon, avant de se mettre au travail, contemplait respectueusement le buste de Newton.

Une simple idée, lorsqu'elle est lumineuse, vaut mieux qu'un gros livre rempli de mots.

Voici une des plus fortes pensées du philosophe de Montbar :

« *Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience.* » Il suffit en effet d'avoir reçu cette qualité de la nature; avec elle on regarde longtemps les objets et l'on parvient à les pénétrer. Cela revient au mot de Newton; on lui disait : Comment avez-vous fait tant de découvertes? — *En cherchant toujours et cherchant patiemment.* Remarquez que le mot patience doit s'appliquer *à tout* : patience pour chercher son objet; patience pour résister à tout ce qui s'en écarte, patience pour souffrir tout ce qui accablerait un homme ordinaire.

Il est une sorte de paresse à laquelle notre nature est fort encline; cependant lorsqu'une fois nous avons la force de nous encourager nous-mêmes, nous travaillons du plus grand cœur et nous trouvons un vrai plaisir dans l'activité, quand on se propose un but; le temps au lieu d'augmenter, diminue.

Le moment du réveil donne le ton à toute la journée pour les qualités du cœur et de l'esprit; il faut donc commencer la journée par une étude, une composition, un exercice, une action difficile, afin que, malgré le décroissement des facultés qui a lieu à mesure que le soleil descend et que l'homme se lasse, on soit toujours au niveau de son travail.

Avec le cœur le plus sensible, l'organe le plus heureux, l'intelligence la plus prompte, il faut encore que le comédien fasse des efforts incroyables, pour exceller, pour saisir ces nuances imperceptibles, ces bienséances théâtrales, ces mystères de l'art qui échappent à un travail superficiel et ne sont que le fruit tardif de la réflexion.

Saint-Thomas d'Aquin avait dans sa jeunesse la mémoire si dure et si ingrate, que ne pouvant rien apprendre ni retenir, il se désespérait, lorsqu'un jour de pluie, étant à sa fenêtre, il aperçut au bas une grande pierre que des gouttes d'eau tombantes avaient creusée par le laps du temps. Cet exemple, lui fournissant une comparaison, servit à ranimer son courage abattu, et ayant redoublé d'étude et d'application, il sut enfin triompher de sa mauvaise mémoire.

Ayez une haute idée de vos facultés et travaillez, vous les triplerez.

Il ne faut pas courir ni s'appesantir sur les sujets : ce sont deux excès; le premier rend vague, mobile, superficiel; l'autre étroit, monotone, ennuyeux. Il faut passer et repasser

à plusieurs reprises sur sa matière, en faisant de petites pauses sur chaque partie.

Pour donner une grande action au cerveau, il faut marcher, manger et dormir peu. Pour la ralentir, il faut multiplier et faire durer toutes ces fonctions animales.

La *force* et la *netteté* du jugement sont proportionnelles au degré de pureté d'*air* et à la quantité qu'on en respire dans un temps donné, sans excès toutefois.

Si l'on veut délasser l'organe de l'invention en conservant cette chaleur et ce mouvement rapide, sans lesquels l'imagination n'a ni mouvement ni force, il faut promener la pensée sur des sujets faciles, plaisants, légers, puis revenir au genre sérieux et difficile.

Les idées abordent les premières celui qui se promène le long d'elles sans les chercher; mais elles fuient celui qui les poursuit avec trop d'âpreté.

Il y a dans les opérations intellectuelles quelque chose de *fortuit* pour ceux qui pensent SANS MÉTHODE; mais celui qui sait choisir le *temps* et le *lieu, suivre un régime approprié aux objets de ses travaux,* qui médite en bon air et sur les hauteurs, qui sait se concentrer, isoler sa personne et les objets qu'il veut analyser, qui ne méprise point les petits profits, accumule sou à sou et s'enrichit insensiblement, devient un Crésus que les hommes regardent les *yeux ouverts* et la bouche *béante*.

Georges Berchketson, l'un des hommes les plus distingués de la Suède, mort il y a 30 ans à Nicoping en Sudermanie, dans un âge avancé, était né aveugle, ce qui ne l'empêcha pas de faire dans les mathématiques, la théologie, la morale, la métaphysique, la philosophie, la poésie et la musique, des progrès qui firent l'admiration des personnes les plus versées dans ces diverses sciences. Il s'abandonna aussi à l'étude de l'histoire naturelle, et y obtint des succès; mais ce qui paraîtrait incroyable, si des témoignages certains ne venaient l'attester, c'est que cet homme extraordinaire cultiva la peinture. La privation de la vue ne fut point un obstacle à ses progrès dans cet art difficile. Par un procédé dont il est l'inventeur, il est parvenu à faire des portraits; et celui de sa mère, qu'il exécuta à l'âge de 30 ans, était, dit-on, d'une ressemblance parfaite. On ajoute qu'un de ses parents qui demeure à Stockholm, a écrit la vie de ce savant aveugle; on a annoncé cet ouvrage, et il faut espérer que nos traducteurs ne nous laisseront pas ignorer des particularités si intéressantes.

II. ÉTUDE.

Application.

L'homme a bien des ressources quand il veut *s'appliquer*. Agir sans penser, regarder sans voir, écouter sans entendre et ne pas profiter des leçons de l'expérience, sont trois choses qui ne laissent aucune distance entre l'homme et la brute, entre l'artiste et le mercenaire qui récite des mots appris de mémoire seulement, et non *par cœur*.

Partout où il y a une réputation soutenue, il y a du beau et du bon, même du très-beau et du très-bon; mais l'homme est homme, il a des faibles et des défauts. Si vous cultivez un art, n'allez pas voir un homme d'une grande réputation pour imiter ses manières, ou son ton de voix; son talent n'est point là, il est dans son enthousiasme et dans le rapport que son génie a avec la nature. Cherchez alors quels sont les moyens par lesquels il enchante; rapprochez-les des principes de l'art, combinez-les ensuite avec votre force et votre talent, et vous parviendrez à être original et à servir bientôt de modèle.

III. EXERCICE.

Pratique.

La nature crée le comédien, l'exercice seul le perfectionne. Dans l'art théâtral, l'exercice est tout aussi indispensable que le sont les préceptes les plus lumineux. L'exercice corporel est aussi fort essentiel; il développe les muscles, et donne de la souplesse. La gymnastique, par exemple, rend les corps sains, proportionnés, vigoureux, agiles, pleins de force et de bonne grâce. Les anciens pratiquaient merveilleusement cet art, que nous avons perdu. Dans leurs exercices, les gladiateurs se servaient d'armes plus pesantes que celles qu'ils devaient employer pour combattre en public. On sent alors avec quelle force et quelle dextérité ils agissaient avec des armes ordinaires. C'est le même travail que fit dans un autre genre Démosthènes, lorsqu'il voulut corriger son articulation défectueuse. Après beaucoup d'efforts il était parvenu, ayant cependant des cailloux dans la bouche, à prononcer distinctement. Ainsi, lorsqu'il abandonnait ces cailloux, sa prononciation était parfaite et sa voix plus sonore.

Voilà le travail que doivent faire tous les acteurs qui pèchent dans leur art sous un rapport quelconque; il faut qu'ils augmentent les difficultés, ils augmenteront alors les moyens de correction, et ils acquerront même plus en agissant ainsi, qu'ils n'auraient pu l'espérer.

Un acteur qui a un défaut de prononciation comme celui du grasseyement, par exemple, et qui parvient, à force de travail, à le corriger, non-seulement fait disparaître ce défaut, mais encore il donne à son organe une force et une énergie qu'il n'aurait point eu naturellement, sans ce défaut et le travail forcé qui, en le corrigeant, en a été la suite.

IV. OBSERVATION (de l').

Examen, recherches sur les effets et les causes.

L'observation est ce regard réfléchi que l'âme porte, par le moyen des sens, sur les objets qui l'occupent, pour acquérir une connaissance exacte de leurs qualités, de leurs effets, de leurs rapports et de leurs causes.

L'observation est la base fondamentale de toutes les connaissances possibles.

Qui benè definit et devidit, tanquam Deus.

Bien définir et bien diviser, ou en d'autres termes : *bien observer et bien analyser, c'est être presque un Dieu.*

L'art d'observer consiste à pénétrer les qualités des êtres qu'on étudie.

Il est malheureux, pour la perfection de l'esprit humain, qu'il soit plus à portée de faire des raisonnements que des observations; on raisonne à perte de vue sans se déranger; *mais on ne pense à observer que quand on a trouvé le sujet de ses observations* avec la manière de les faire; il faut au contraire *chercher* et même *provoquer* les sujets d'observations.

La meilleure de toutes les méthodes, pour étayer ces observations, c'est de les faire en sens contraire.

Le premier pas vers la perfection consiste à observer.

Quand on n'a pas observé, ou qu'on a mal observé, on ne peut que conjecturer, que deviner, et par conséquent on ne peut avoir que des notions fausses ou incertaines. Mais il faut s'accoutumer, dit *Condillac*, à ne voir dans les objets que ce que nous voyons en effet.

Nous avons dit au commencement de cet ouvrage, dans les réflexions sur l'*Art du Comédien*, que l'acteur devait être froid observateur de la nature humaine; non pas que nous entendions, comme Diderot, qu'il doive être dépourvu de toute sensibilité et ne jamais se laisser dominer par le sentiment, mais nous voulons dire qu'il ne faut pas que le comédien observateur, et pour ainsi dire scrutateur de la nature, se laisse emporter au moment où il observe, au moment où il *étudie*, par le sentiment qui pourrait animer tout autre indi-

vidu à sa place, qu'il ne faut pas que la sensibilité lui ôte les moyens d'analyser; il doit, pendant qu'il fait son étude, pendant qu'il rassemble ses matériaux, rester impassible; s'il était trop péniblement affecté, il ne pourrait plus observer. S'il n'était pas maître de lui, comment pourrait-il, plus tard, se rappeler les détails, les particularités de ses observations? Demandez à une personne ordinaire, à un spectateur fortuit, qui vient d'assister aux derniers moments d'un mourant, à une opération douloureuse, à une exécution publique, à un incendie affreux, à un combat sanglant; demandez-lui des détails, demandez-lui des observations sur l'humanité, eh bien! voilà quelle est toujours sa réponse : J'étais trop ému; cela m'a fait trop de mal; c'était un spectacle déchirant.

Et vous feriez un grand artiste d'un être semblable, d'un être qui, par faiblesse, craindrait de surprendre les secrets de la nature? Non, jamais. Cette faiblesse est naturelle sans doute, elle honore l'humanité; mais où elle existe exclusivement, il n'y a plus de génie. Le véritable artiste qui veut étudier les effets de la nature, doit faire d'abord abnégation de cette sensibilité commune à toutes les âmes; cet artiste ne vient point en curieux, il vient observer la nature et la prendre sur le fait; il n'assiste pas à un spectacle, il examine, il étudie, il analyse. Son cœur est sans doute accessible à toutes les affections humaines; mais s'armant contre leurs émotions, il les concentre pour ainsi dire en lui-même. Il sent le besoin de s'épancher, mais il le surmonte par une contraction douloureuse; en un mot, il n'est plus homme, c'est un artiste; l'amour de la gloire, le feu du génie l'emportent; il oublie, pour un instant, les sentiments de l'humanité qui, dans d'autres circonstances de sa vie, peuvent briller en lui de tout leur éclat; enfin, c'est Raphaël crucifiant son modèle, c'est le Guide déchirant la beauté, c'est notre célèbre Larrey amputant un brave.

Voici l'opinion de Diderot relativement à la sensibilité chez les comédiens; elle rentre en partie dans notre système; mais elle se rapporte plus particulièrement au comédien représentant la nature qu'au comédien étudiant la nature.

« .... Et comment la nature, sans l'art, formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe rigoureusement sur la scène comme dans la nature, et que les drames sont tous composés d'après un certain système de convention et de principes? Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus énergique, le plus clair et le plus précis, les mots ne peuvent jamais être les signes absolus d'une idée, d'un sentiment, d'une pensée?

» J'ai d'autres idées que l'auteur de l'ouvrage intitulé *Garrick, ou les acteurs anglais*, sur les qualités premières d'un grand acteur.

» Je lui veux beaucoup de jugement, beaucoup de finesse, mais nulle sensibilité, ou, ce qui est la même chose, l'art de tout imiter, et une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles : s'il était sensible, il lui serait impossible de jouer dix fois de suite le même rôle avec la même chaleur et le même succès ; très-chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme le marbre à la troisième ; au lieu qu'imitateur réfléchi de la nature, en entrant la première fois sur la scène, il sera imitateur de lui-même à la dixième fois ; son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera de toutes les réflexions nouvelles qu'il aura faites ; et vous en serez de plus en plus satisfait. Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez point de leur part à aucune unité ; alternativement leur jeu est fort et faible, chaud et froid, plat et sublime ; ils manqueront demain l'endroit où ils ont excellé aujourd'hui : en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils avaient manqué la veille. Au lieu que ceux qui jouent de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation, d'imagination, de mémoire, sont un, les mêmes à toutes les représentations, toujours également parfaits ; tout est mesuré, tout est appris ; la chaleur a son commencement, son milieu, sa fin. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements ; s'il y a quelque différence d'une représentation à une autre, c'est toujours à l'avantage de la dernière. Ils ne sont presque point journaliers ; ce sont des glaces parfaites toujours prêtes à montrer les objets, et à les montrer avec la même précision et la même vérité. Ainsi que le poète, ils vont sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'on aurait bientôt vu le terme de leur propre richesse.

» Quel jeu plus parfait que celui de mademoiselle Clairon ? Cependant, suivez-la, étudiez-la, et vous vous convaincrez bientôt qu'elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme toutes les paroles de son rôle. Elle a eu sans doute dans sa tête un modèle auquel elle s'est étudiée d'abord à se conformer ; sans doute elle a conçu ce modèle, le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'elle a pu ; mais ce modèle, ce n'est pas elle : si ce modèle était elle-même, que son imitation serait faible et petite ! Quand, à force de travail, elle a approché ce modèle idéal, le plus près qu'il lui a été possible, tout est fait. Je ne doute pas qu'elle n'éprouve en elle

un grand tourment dans les premiers moments de ses études; mais ces premiers moments passés, son âme est calme; elle se possède, elle se répète sans presque aucune émotion intérieure, ses essais ont tout fixé, tout arrêté dans sa tête: nonchalamment étendue dans sa chaise longue, les yeux fermés, elle peut, en suivant en silence son rôle de mémoire, s'entendre, se voir sur la scène, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Il n'en est pas ainsi de sa rivale, *la* (1) *Dumesnil:* elle monte sur les théâtres sans savoir ce qu'elle dira; les trois quarts du temps, elle ne sait ce qu'elle dit, mais le reste est sublime.

» Et pourquoi l'acteur différerait-il en cela du statuaire, du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent à eux; ils leur viennent dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout-à-fait inattendus; alors comme immobiles entre la nature et l'image qu'ils en ont ébauchée, ils portent alternativement un coup-d'œil attentif sur l'une et sur l'autre, et les beautés qu'ils répandent ainsi dans leurs ouvrages sont d'un succès bien autrement assuré que celles qu'ils y ont jetées dans la première boutade. Ce n'est pas l'homme violent, l'homme hors de lui-même qui nous captive, c'est l'avantage de l'homme qui se possède. Les grands poètes dramatiques surtout, sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux; ils saisissent tout ce qui les frappe, ils en font registre; c'est dans ces registres que tant de traits sublimes passent dans leurs ouvrages. Les hommes chauds, violents, sensibles se mettent en scène; ils donnent ce spectacle, mais ils n'en jouissent point; c'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature en tout genre, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très-sûr, seront, à mon sens, les êtres les moins sensibles; ils sont également propres à trop de choses, ils sont trop occupés à regarder et à imiter pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. Voyez les femmes, elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité. Quelle comparaison d'elles et de nous dans l'instant de la passion! Mais autant nous leur cédons quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. Dans la grande comédie, la comédie à laquelle je reviens tou-

(1) Nous parlerons à l'article *Variétés*, de cette expression inconvenante.

jours, celle du monde, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre, tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous; les seconds, qui s'amusent à copier leurs folies, s'appellent des sages, c'est l'œil fixe du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui les peint, et qui vous fait rire ensuite du tableau de ces fâcheux originaux dont vous avez été quelquefois la victime.»

Les réflexions suivantes, d'Engel, nous ont paru mériter aussi d'être rapportées; moins positif que Diderot, tout en accordant beaucoup à l'art, il fait la part de la nature.

« Tous les comédiens, en général, parlent sentiment, et se persuadent que leur jeu sera parfait, pourvu que suivant le conseil de Cahusac, ils parviennent à se pénétrer jusqu'à l'enthousiasme de leurs rôles. Je connais un seul acteur, mais c'est aussi le plus excellent dont j'aie entendu parler jusqu'à présent, savoir *Eckoff*, qui ne s'en est pas tenu au simple sentiment, ni par rapport à la déclamation, ni par rapport au geste. Je sais, au contraire que dans la représentation il était très-attentif à ne point se laisser emporter par le sentiment; afin que le défaut de présence d'esprit ne le fît point pécher contre la vérité, l'expression, l'harmonie et l'ensemble. — Un artiste qui s'abandonne simplement à la sensibilité de son âme, peut tout au plus espérer de représenter fidèlement les passions offertes à son imagination par le poète, avec les mêmes nuances qu'on apercevrait dans la réalité, chez toutes les personnes qui en seraient actuellement affectées. En un mot, il rend complètement la nature. Mais l'imitation, la copie fidèle de la nature, ainsi qu'on l'a déjà tant observé, et qu'on l'observera toujours avec raison par la suite, est un principe qui ne suffit dans aucun art. La nature crée souvent des choses avec une telle perfection, que l'art doit se borner à les saisir telles qu'elles sont, et à les rendre avec la plus scrupuleuse fidélité; mais quelquefois aussi la nature, même en développant toutes ses forces, n'atteint pas le degré de perfection nécessaire; ses productions sont tantôt fausses, tantôt faibles, tantôt outrées. Alors il est du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature, de rectifier ce qu'elle a de faux, d'adoucir convenablement ce qui peut être trop fortement prononcé, de rendre la vigueur nécessaire à ce qui est faible, suivant la masse des observations que l'art a eu soin de recueillir, ou plutôt suivant les principes qui en sont le résultat.

» Le jeu du plus habile acteur, guidé uniquement par la nature, offre souvent dans le ton de la voix, et dans le mouvement du corps, des taches, des négligences, des traits trop

faibles ou trop outrés ; il en résulte des lacunes à remplir, des superfluités à retrancher, de petites discordances à rectifier : soins absolument essentiels que tout artiste ne doit jamais perdre de vue. Les ouvrages de l'art doivent en général s'offrir comme les productions les plus parfaites de la nature, qui, dans des millions de chances, peuvent se rencontrer en effet, mais qui, selon toutes les apparences, ne se rencontrent jamais facilement.

» On dira que tout ce qui se fait d'après des règles sera nécessairement froid, raide et peiné. Cette observation est en effet juste quand on prend la chose dans le vrai sens. Tant que la règle est présente au souvenir du disciple, tant que sa mémoire le lui rappelle sans cesse, et que timide et incertain dans l'application qu'il doit en faire, il craint toujours de commettre des fautes, alors l'exécution restera très-imparfaite, et même au-dessous de ce qu'elle serait s'il ne suivait que l'impulsion d'un heureux instinct. Aussi l'habileté de l'exécution s'acquiert-elle plutôt par l'étude et la connaissance approfondie des règles, que par le tact que donnent les idées confuses du sentiment. Cependant on y parviendra toujours; la règle qui s'offrait d'abord avec clarté à l'esprit, se transformera d'elle-même en idée, et se confondra avec le sentiment qui, au besoin, se présentera avec plus de promptitude et de facilité. L'âme, par l'attention qu'elle doit donner à la règle, ne perdra plus rien de sa force, parce que cette attention ne sera plus nécessaire, l'exécution deviendra aussi facile, elle aura autant de vivacité et de souplesse que celle du simple élève de la nature ; mais il y aura plus de fermeté, plus d'effet et plus d'adresse à surmonter les obstacles.

» Lorsqu'après des peines opiniâtres, l'habileté s'obtient enfin (ce qui ne manque presque jamais d'arriver), alors l'élève devient dans son art un maître consommé, qui sait vaincre toutes les difficultés possibles d'une manière aussi facile que sûre et précise; avantage auquel l'homme guidé seulement par son instinct naturel ne pourra jamais prétendre ; il en est de même dans tous les arts. »

Etienne, dans sa notice sur Molé (Collection des Mémoires dramatiques), raconte une anecdote relative à cet acteur, et qui a rapport aux diverses opinions que nous venons de citer ; voici comment cet honorable académicien s'exprime :

« Jamais Molé, dit-il, n'a peut-être montré un talent si prodigieux que dans le Jaloux, pièce très-médiocre de Rochon de Chabannes ; il s'élevait jusqu'au sublime dans le passage suivant :

Je suis épouvanté moi-même, et furieux
D'une action aussi hardie.
Mes cheveux hérissés, sur mon front pâlissant,
Sont tout inondés d'eau qui couvre mon visage ;
Et ma langue épaissie en mon palais brûlant,
Ne saurait exhaler les transports de ma rage.

» Sa physionomie contractée, son œil égaré peignaient tous les sentiments qui dévorent un jaloux furieux; sa langue épaisse semblait pouvoir à peine articuler les mots, ils s'échappaient difficilement de sa bouche, et par un art merveilleux il n'en laissait pas perdre un, au public qui l'écoutait. Dans ce fameux passage il était toujours couvert d'une grêle d'applaudissements; l'enthousiasme gagnait le parterre et les loges, c'était une sorte de transport électrique qui saisissait à la fois tous les spectateurs d'admiration. Dans ma première jeunesse j'ai vu plusieurs fois Molé jouer le rôle du jaloux, et je n'ai jamais éprouvé au théâtre une impression plus profonde et plus vive.

» M. Nepomucène Lemercier, mon confrère à l'Institut, m'a raconté à ce sujet une anecdote intéressante que je crois devoir consigner dans cette notice. La première fois qu'il assista à la pièce de Rochon de Chabannes, il éprouva au passage dont je viens de parler, la même sensation que le public, et il fut transporté d'un tel enthousiasme, qu'après la représentation il ne put résister au plaisir d'aller féliciter l'acteur de ces effets prodigieux de son talent.

» Eh bien! lui dit Molé, je ne suis pas content de moi aujourd'hui; aussi je n'ai pas produit cette fois sur le public, la même impression que de coutume. Je me suis trop livré, je n'étais plus maître de moi; j'étais entré si vivement dans la situation, que j'étais le personnage même et que je n'étais plus l'acteur qui le joue; j'ai été vrai comme je le serais chez moi; mais pour l'optique du théâtre, il faut être autrement : la pièce, ajouta Molé, se rejoue dans quelques jours ; venez la voir encore et placez-vous dans les premières coulisses. M. Lemercier s'y trouva avec exactitude; au moment où arrive la fameuse scène, Molé tourne la tête de son côté et lui dit à voix basse : « Je suis maître de moi, vous allez voir. » Et en effet, M. Lemercier m'a assuré que l'acteur avait produit une sensation beaucoup plus forte que le premier jour, et qu'il n'avait jamais vu plus d'art et de calcul pour remuer les spectateurs.

» La vérité théâtrale était l'objet constant des études et des travaux de Molé, c'est à elle seule qu'il a dû tous ses

succès; il avait coutume de dire que pour réussir à la scène, il fallait *garder sa tête et livrer son cœur.* »

Lieux où il faut particulièrement observer et étudier la nature.

A la campagne, pour la voix, les gestes francs et naturels des paysans. — *Dans les églises*, les vrais et les faux dévots; les subalternes arrogants. — *Au Palais de Justice,* les avocats, les juges, les plaideurs et le *public.* — Dans les *hôpitaux.* — Les *cimetières.* — Les *prisons.* — Les *halles.* — Les *cabarets* et les *guinguettes.* — Au *théâtre,* le parterre et les loges. — Au *palais des princes,* ceux qui gardent et ceux qui regardent. — *Dans les maisons des grands et des riches, les valets.* — Observez aussi les *petits enfants* qui crient, qui se plaignent, qui causent, qui se disputent (pour leur ton et leurs gestes très-expressifs.)

Enfin, le comédien doit observer en *tous temps* et en *tous lieux* tout ce qui se présente à lui; mais il faut particulièrement qu'il étudie dans les lieux désignés ci-dessus. Il y saisira bien des tons et des gestes frappants. En un mot, le comédien est, suivant une expression originale, mais frappante de Michot, le *mouchard du genre humain.*

DU PUBLIC.*

Tout le peuple; assemblée.

Beaucoup d'acteurs, et surtout des plus célèbres, ne sont devenus chers au public qu'après avoir essuyé ses caprices.

Le public a quelquefois des moments de fanatisme et de fermentation, auxquels on ne peut pas trop se fier. On entend dire qu'un acteur est bon, et l'on s'aveugle à tel point que l'on prend tous ses défauts pour de perfections, qu'on les donne pour modèles, et que l'on prétend souvent en tirer des principes; mais il faut dire aussi que ces erreurs n'ont jamais de longue durée, et que la masse finit par revenir à ce qui est juste et vrai. Le goût du public peut errer, mais il ne se corrompt pas.

Les acteurs qui s'abandonnent au public et qui ne font pas provoquer ses applaudissements, doivent être sûrs de leurs progrès et de leurs succès.

Ce n'est point suivant nous pour le peintre que le peintre couvre une toile de couleurs, ce n'est point pour le statuaire que le statuaire taille le marbre, ce n'est point pour le musicien que le musicien cherche des inspirations, ce n'est point

pour le comédien que le comédien interprète le poète; c'est pour le public que les uns et les autres exercent leur art, et le public est composé de tous ceux, grands ou petits, riches ou pauvres, qui raisonnent, pensent et sentent; il n'y a d'artistes, du moins nous le croyons, que ceux qui impressionnent, qui remuent, qui font palpiter les cœurs ou répandre des larmes.

Les effets que produit, sur l'acteur qui est animé, le public par son silence attentif ou son murmure approbateur, ne sont pas moins extraordinaires au physique qu'au moral.

Beaucoup de pièces et d'acteurs n'ont dû leur chute qu'au défaut d'attention du public.

On a vu des pièces, dans différents genres, sifflées à la première représentation et être jouées ensuite jusqu'à cent fois.

Un moyen excellent, pour rendre le public attentif, surtout dans un moment de tumulte, c'est de prendre beaucoup de temps, de parler bas d'abord et de paraître aussi quelquefois vouloir parler, sans pourtant le faire.

« On a remarqué, disait le baron de *Grimm*, en 1774, depuis dix ans, un changement très-sensible dans les jugements du parterre des différents spectacles. Presque tout y réussit et rien n'y est délicatement senti. Il lui arrive même quelquefois de prendre grossièrement le change sur ce qu'on lui présente.

» Les progrès rapides qu'a faits le luxe, sont peut-être la seule cause de ce changement, et l'on pourrait même dire qu'ils s'opposent quelquefois aux progrès du théâtre. »

Sédaine et *Collé* ont cela d'opposé entre eux, que le premier prend ses spectateurs pour des gens d'esprit, et que le second les prend au contraire pour des bêtes.

Ce travers a lieu de nos jours parmi certains acteurs, qui appuient, qui soulignent, qui pointillent tout, comme s'il ne pouvait y avoir qu'eux qui comprissent ce qu'ils disent.

* * *

APPROBATION ET IMPROBATION DU PUBLIC.

Le silence du public, remplaçant les sifflets, serait un moyen de désapprobation très-décent.

Dans les signes d'approbation et d'improbation du public, on compte à la fois les murmures, les chuts et le grand silence.

Les murmures sont plus flatteurs que les applaudissements, et sont plus terribles que les sifflets.

Dans les signes d'approbation se trouvent les *bravos!* les *bis!*

Les signes d'improbation proprement dits, sont les huées, les sifflets et le rire ironique, qui sont les plus cruels de tous.

APPLAUDISSEMENT.

Approbation du public.

Que jamais vos regards n'aillent furtivement
Mendier la faveur d'un applaudissement.

La fureur des applaudissements produit souvent cette manie de vouloir tout forcer et d'abuser ainsi de son organe et de son feu naturel, surtout parmi les acteurs tragiques et parmi ceux qui jouent le drame, et qui souvent ont plus l'air d'énergumènes que de héros passionnés.

C'est en cherchant à provoquer les applaudissements, que l'acteur montre l'acteur et non le personnage; toute illusion est alors détruite, et le public n'applaudit plus qu'un manœuvre qu'il veut récompenser de sa *peine*, au lieu d'applaudir un artiste pour son talent. Il faut que l'acteur oublie le public, et que le public oublie l'acteur; qu'il ne voie que le personnage ; mais les comédiens veulent toujours faire remarquer *leur manière*, plutôt que les pensées et les sentiments d'un rôle, plutôt que la physionomie générale de ce rôle.

Quel est l'applaudissement qui doit flatter le grand poète et le grand acteur, c'est lorsqu'un sombre et profond silence règne dans la salle, lorsque le spectateur, le cœur brisé et l'œil baigné de larmes, n'a ni la pensée, ni la force de se livrer à des battements de mains, que plongé dans l'illusion victorieuse, il oublie le comédien et l'art.

Une chose qui était particulière à Floridor, acteur du théâtre de l'hôtel de Bourgogne, et qui ne s'est pas renouvelée depuis, c'est que le public ne l'interrompait jamais. Il écoutait ses discours dans le plus profond silence, il lui laissait jouer ses rôles sans donner la plus légère marque d'approbation; mais les applaudissements éclataient de toutes parts, quand il entrait sur le théâtre et quand il quittait la scène.

Les nuances mal employées sont celles du mauvais genre, telles qu'on en voit dans les talents factices qui ne sont que trop à la mode, et néanmoins ce sont ces nuances-là même que le gros du public ne cesse d'applaudir presque toujours machinalement, et souvent sans avoir entendu un seul mot de ce qu'a dit l'acteur. C'est surtout à la fin d'une tirade qu'on remarque ordinairement ces sortes de tons ou *refrains*, qui après un grand éclat de voix tombant tout-à-coup dans le

bas, ont l'art de fasciner la multitude et d'arracher les applaudissements ; illusion moins produite alors par la force du naturel et de la vérité, que par ce grand contraste de sons hasardés d'après on ne sait quelle routine d'un nouveau genre de déclamation.

Il y a des comédiens qui n'ont presque établi leur réputation, qu'à la faveur de cette espèce de clinquant.

Quand les applaudissements sont provoqués, ils ne peuvent qu'égarer les acteurs, qui ne sont plus à même de distinguer ceux qui sont mérités. L'acteur une fois égaré est condamné à la médiocrité.

Ce qui est beau et vrai l'est toujours ; ce qui ne l'est pas, malgrés les efforts de l'intrigue, s'anéantit tôt ou tard.

Les applaudissements qu'on appelait l'approbation du public, ne peuvent plus guère être définis ainsi aujourd'hui, puisqu'ils s'achètent et qu'il y a des charges de claqueur en chef ou maître claqueur, qui se négocient et se vendent comme on vend des charges de procureur ou des offices de notaire.

Il y a, dit-on maintenant, des directeurs pour l'enthousiasme, pour les chuteurs, pour les rieurs, pour les pleureurs et pour les bisseurs.

Aux *Italiens*, ceux qui applaudissent par état, n'en comprennent pas un mot, et ils crient à tue-tête *brava! bravissima!*

En fait d'applaudissements, il est des circonstances où une seule personne donne le branle à toute une assemblée :

M. le vicomte de Grave, chevalier de Saint-Louis, auteur de *Varron*, tragédie, étant à la première représentation, fit seul le succès de son ouvrage, en s'écriant au dénouement, qui n'est autre chose qu'un tour de passe : *ah! que cela est ingénieux!* le public sans le connaître le crut sur sa parole, et la pièce qui, jusqu'à ce moment, avait fort chancelé, réussit et fut jouée dix-sept fois de suite. Il est vrai qu'elle n'a pu réussir à la reprise, parce qu'il est rare que le public se laisse attraper deux fois.

SIFFLET.

Son aigu ; marque d'improbation.

L'origine du sifflet au théâtre vient de ce qu'anciennement le machiniste qui voulait faire baisser la toile à la fin d'un acte ou d'une pièce, se servait d'un sifflet. Le public depuis l'a imité en cela, que lorsqu'un acteur ou une pièce lui déplaisent, il siffle pour le prouver. Il arriva jadis que, dans un

moment où une pièce n'obtenait pas de succès, un plaisant se mit à siffler ; le garçon de théâtre, croyant que c'était le machiniste, baissa la toile ; aussi, depuis cette aventure on sonne pour faire baisser le rideau.

CHUT.

Un algébriste a exprimé ainsi quels sont les rapports de ce bruit désapprobateur avec celui du sifflet : un chut naturel égale un demi-sifflet ; un chut fortement articulé, et capable d'imposer silence aux cabaleurs, égale tous les sifflets du monde.

Il y a aussi les chuts approbateurs, ceux qui imposent silence au bruit qui empêche d'entendre un acteur aimé.

SILENCE.

Le plus cruel des moyens de désapprobation à une première représentation ou à un début.

On parle, on rit, on s'occupe de rentes, on fait de la politique, on médit, on cause d'amour : le ballet commence, et le plus grand silence règne aussitôt dans l'assemblée ; on veut *entendre* le ballet.

Talma disait qu'à Lyon, Bordeaux et Marseille, on *écoutait* le ballet et qu'on *regardait* la comédie.

DEVOIRS DU COMÉDIEN ENVERS LE PUBLIC. — EXCUSES.

Le comédien doit au public respect et soumission ; le public doit au comédien justice et respect. L'acteur qui peut être exposé aux humiliations du parterre ne pratique plus un art, mais un métier dégradé.

On trouve cette malheureuse phrase dans la *Correspondance dramatique* de 1776 :

« Les sieurs Dauberval et Monvel ont été conduits en prison pour avoir manqué à leurs devoirs et au public. On espère que leurs supérieurs les obligeront, lorsqu'ils remonteront sur le théâtre, de faire excuse au parterre, ainsi qu'il est d'usage toutes les fois que le comédien oublie son état. »

Voici un autre fait extrait d'un journal de Londres :

« John Bull a donné à la cantatrice des rois, madame Catalani, une petite leçon dont cette dame gardera très-probablement le souvenir. Un concert est annoncé ; madame Catalani doit y chanter : la foule s'y rend ; mais bientôt on annonce qu'un fatal enrouement a tout-à-coup paralysé le

gosier mécanique de la grande dame. On n'en tient compte : on crie, on peste, on jure. Il signor Renelli, directeur, vient faire une très-belle harangue ; mais c'est absolument comme s'il chantait, toutes les voix demandent madame Catalani. Deux pancartes sont alors promenées dans la salle : on y lit que madame Catalani est dans son lit. *Qu'elle se lève!* est la réponse générale. On attend ; elle paraît enfin, le public se calme ; la cantatrice chante et se retire ensuite en versant des larmes, que la honte de s'afficher ainsi lui aura sans doute arrachées. »

Il est sans doute douloureux de rappeler de tels faits, mais cela est nécessaire ; heureusement qu'ils sont très-rares, et que, depuis un certain temps, ils ne se sont point renouvelés. Espérons qu'un jour arrivera enfin où l'on ne parlera plus de tout cela, et où les comédiens, en France, seront *tout-à-fait des citoyens français* dans la force de l'acception.

Dazincourt, dans la circonstance que nous allons citer, donne une grande leçon à tous les acteurs qui pourraient se trouver dans le même cas que lui :

Le jour de la première représentation de la *Belle-Mère*, ou les *Dangers d'un second mariage*, il jouait le rôle de l'intendant Dumont, et il ouvrait le cinquième acte en tenant une lettre qu'il devait lire mystérieusement ; il lisait donc bas, on lui cria : « Plus haut. » Dazincourt se retourna, regarda vers le fond du théâtre avec inquiétude et curiosité, puis il reprit sa lecture sur le même ton. Cette manière muette d'éclairer le public sur son erreur fut désapprouvée par ces gens à qui tout ce qui est vrai est étranger ; mais elle eut le suffrage de tous les amis de la vérité ; elle annonçait autant d'esprit que de délicatesse, et peignait le caractère honorable de Dazincourt.

Chez les anciens acteurs, on voyait moins de déférence envers le public ; car un jour le peuple criant contre Pylades, fameux pantomime, de ce qu'en dansant le personnage d'Hercule furieux, il avait fait quelques démarches indécentes et déréglées, il leva alors son masque et dit tout haut aux spectateurs : « Sots que vous êtes, je représente un furieux. » Il continua ensuite son rôle sans être interrompu.

Cette réponse pouvait être juste, mais une excuse offerte de cette manière n'aurait sans doute pas été admise de notre temps, où la forme est tout, et où l'on peut dire les plus grossières injures pourvu qu'on les dise poliment ou du moins avec un *ton* poli. On se rappelle l'excuse *insultante* que fit Dufresne, et qui commençait par ces mots : « Messieurs, je n'ai jamais mieux senti la bassesse de mon état que par la

démarche que je fais en ce moment.... » Et le public d'applaudir!

Nous allons citer deux autres genres d'excuses plus rapprochés de nous.

Mademoiselle Georges dit au parterre de l'Odéon, qui lui demandait des excuses après une représentation d'Iphigénie en Aulide, pendant laquelle elle avait quitté la scène : « Si j'avais cru manquer au public, je ne me serais pas permis de reparaître devant lui... »

M. Perlet, auquel on demandait aussi des excuses au théâtre du Gymnase, vint dire : « Je ne suis plus comédien. »

Le public applaudit à ces deux discours.

Nous allons parler maintenant d'excuses moins sérieuses, mais qui n'en sont pas peut-être pour cela plus tolérables.

Un acteur sifflé obstinément le jour de son premier début, s'avança enfin pour parler au public; on fit alors un grand silence, et il dit avec beaucoup de sang-froid : « Messieurs, ménagez vos moyens, je vous prie; je suis engagé à ce théâtre pour cinq années. »

Un autre acteur de province, qui jouait de tout et rien de bien, maltraité journellement du public, s'avisa un jour de le haranguer. « Je ne sais, messieurs, dit-il, par où j'ai eu le malheur de vous déplaire : je fais tout ce que je peux, et je me prête à tout de la meilleure volonté du monde sans pouvoir réussir à vous contenter : je joue dans le tragique et dans le comique.—Tant pis, lui répond-on.—Je joue des premiers, des seconds et des troisièmes rôles. — Tant pis. — Après quoi fixant le public avec un air d'attendrissement : Ingrat parterre, que t'ai-je fait? tu me forceras à m'en aller. — Tant mieux. — Et chaque raison ainsi alléguée était toujours ripostée ou d'un tant pis! ou d'un tant mieux! A la fin, excédé, hors de lui, et ne sachant plus que dire, il s'échappa jusqu'à envoyer tout crûment le parterre... où l'honnêteté ne permet pas de penser. — Tant mieux, répond encore un autre plaisant... Cependant, l'acteur se tournant de suite, par réflexion, vers les loges, dit fort poliment : Mesdames, ce n'est pas pour vous que je parle, au moins! — Tant pis, répond une voix flûtée qui partait du fond d'une loge. » — Toute cette scène singulière fut interrompue à chaque instant par les risées et les brouhahas réitérés du public à chaque réponse; ce qui, joint à la constance opiniâtre de l'acteur, la fit durer près d'un quart-d'heure.

Il arriva aussi qu'un acteur continuellement sifflé, et ne sachant comment conjurer l'orage, se permit de dire un jour ou plutôt un soir au public : « Messieurs, je mérite peut-être

d'être sifflé ; mais permettez-moi de vous le dire, vous ne savez pas siffler; voici comment il faut s'y prendre, » et alors il se mit à siffler plusieurs airs très-difficiles et très-jolis qui furent applaudis. On le souffrit depuis à cause de cette bizarrerie.

N'en concluons pas moins qu'il ne faut jamais que le comédien se trouve en contact avec le parterre, et qu'il ne doit jamais lui adresser la parole que lorsqu'il s'y trouve contraint par des circonstances extraordinaires, telles, par exemple, que celles où le public exigerait une chose que l'autorité aurait défendue, ou qu'il ne pourrait pas exécuter par suite d'une circonstance particulière.

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES RELATIVES AUX COMÉDIENS. — CONDUITE. — HYGIÈNE.

Conduite. — Il faut honorer l'art du théâtre, ou être avili par lui. Un comédien qui a du talent et de la conduite, loin d'être déshérité de l'estime de ses concitoyens, a maintenant dans ses rapports avec le monde les mêmes avantages que les autres membres de la grande famille. Mais il est essentiel qu'il se pénètre de cette grande vérité, qu'étant en évidence et en contact avec le public plus souvent que tout autre, il doit nécessairement apporter plus de circonspection et de réserve dans sa conduite privée.

Le désordre et les inclinations basses sont ce qu'il y a de plus contraire à la perfection des arts, et aucune profession ne demande autant d'enthousiasme et d'élévation dans les manières et dans les sentiments, que celle du comédien.

La réputation d'un comédien ne tient pas toujours essentiellement à son talent; mais à des considérations relatives à sa personne; son caractère, ses habitudes ; sa conduite dans des circonstances remarquables, tout est mis dans la balance des opinions.

Il doit s'observer prodigieusement dans son extérieur et dans son maintien, et se souvenir sans cesse qu'on le jugera souvent au théâtre sur ce qu'il sera à la ville. Quelquefois un salut négligé ou la plus légère distraction lui attirent des ennemis d'autant plus dangereux, qu'en le taxant injustement d'orgueil et d'insolence, ils préparent contre lui le public, souvent trop disposé à recevoir cette impression; car il est à observer que, dans la vie privée des comédiens, ce qu'ils font de bien est peu remarqué, tandis que ce qu'ils font de mal est toujours augmenté et envenimé.

« En un mot, pour peu qu'on soit exposé aux regards malins du public, dit Voltaire, il faut s'attendre à se voir en butte aux traits de la calomnie ou de la médisance, et difficilement s'amusera-t-on du jeu d'un acteur, pour peu qu'on croie avoir sujet de l'envier ou de le détester personnellement. »

— Si les jeunes gens qui se donnent au théâtre, se pénétraient vivement de l'indispensable nécessité de conserver toute la fraîcheur de leurs sensations, et ce sentiment délicat et précieux qui seul rend susceptible d'éprouver des émotions profondes et de les transmettre au spectateur, ils jouiraient de succès solides et durables; mais, entraînés dans le monde, ils y perdent bientôt, par la satiété, la qualité première que nous donne la nature, la sensibilité; sans elle cependant, il n'y a point de vrai talent dramatique.

Les comédiens, et notamment les acteurs tragiques, accoutumés à représenter des personnages éminents, contractent quelquefois une habitude de fierté qu'on leur a reprochée : c'est ainsi qu'en général les juges, les professeurs, etc., habitués à régenter, prennent un caractère grave, empesé ou pédant, qu'ils conservent jusqu'au tombeau.

Il faudrait que, dans la société, on n'aperçût, dans le comédien, que l'homme du monde et jamais l'acteur.

Tous les comédiens sont envieux et jaloux, dit-on. On pourrait répondre qu'il en est de même de tous les hommes dans tous les états ; c'est l'histoire de l'humanité. En général, on veut d'abord égaler et ensuite surpasser son voisin. Cependant il faut distinguer une noble émulation, toujours compagne du véritable talent, de cette envie basse et méprisable qui n'appartient qu'à la médiocrité. L'envie dans les arts est un poison mortel qui flétrit l'âme et dessèche la pensée; en même temps qu'elle paralyse tous les succès, elle sème la discorde et la haine, ces fléaux destructeurs de toute société. Les grands artistes sont frères, et si la famille de ces artistes est unie, la famille des sots sera confondue.

Hygiène. — Il est plus important que ne le pense le plus grand nombre des comédiens, de suivre un régime approprié à l'objet de leurs travaux.

Beaucoup de jeunes acteurs croient devoir prendre des excitants pour *se monter la tête* (disent-ils). Ce n'est pas la tête qu'il faut se monter pour l'exécution d'une grande entreprise, c'est le *cœur*, c'est le *moral*, et non le physique; l'un grandit l'homme, l'autre l'abrutit.

L'estomac est certainement le tombeau de l'imagination, lorsqu'on lui donne une nourriture trop succulente ou trop

forte, surtout peu de temps avant d'entrer en scène, quand on a un rôle important à remplir.

Une triste remarque a été faite, c'est que les gens à talent s'enivrent souvent comme les gens du peuple, et que les gens d'esprit y répugnent : l'esprit n'est pas du talent, et *vice versâ*.

DOUTES SUR L'EXISTENCE D'UN PUBLIC.

Il nous est tombé sous la main, dans le cours de nos recherches, la boutade suivante; quoiqu'elle date probablement de quelques vingt ans, elle nous a paru assez originale, et tellement d'actualité, que nous la reproduisons.

« Y a-t-il un public? N'y en a-t-il point? C'est un problème qui devient chaque jour plus difficile à résoudre; peut-être il y a vingt ans qu'il en existait un, et qu'on pouvait y croire. On le trouvait aux spectacles; sa voix alors s'y faisait entendre avec ce ton de liberté que donne l'indépendance. Il prononçait DEBOUT, mais souverainement sur les pièces de théâtre, dont il faisait lui seul la destinée. Il donnait même le ton aux spectateurs assis, et la chambre haute n'était que l'écho de celles des communes. On le trouvait encore dans le monde parmi la multitude des lecteurs, qui décidaient d'un ouvrage d'agrément, sans esprit de cabale, d'après le plaisir ou l'ennui que lui avait causé sa lecture. Quand il paraissait un livre de science, on reconnaissait aussi ce public dans le grand nombre de vrais savants, qui seuls jugeaient de son mérite sans envie, et faisaient son succès avec connaissance de cause. Juge né des arts, des talents et des emplois, comme il appréciait les premiers sans prévention, qu'il protégeait les seconds avec discernement, et qu'il nommait aux derniers sans partialité, il était consulté pour être suivi; tout ressortissait à son tribunal. Mais insensiblement il s'est élevé des juridictions particulières qui ont usurpé ses droits. Chaque société a prétendu être le vrai public, comme la bonne compagnie. Paris s'est partagé en différents partis. Par cette division le bon goût est devenu problématique, la véritable croyance douteuse, et l'autorité d'un public légitime a cessé d'en être une. Elle se trouve aujourd'hui absorbée par la multiplicité des prétentions sans titres, au point que les particuliers sont tout, et que le public n'est rien.

» Chacun s'érige un tribunal qui méconnaît tous les autres; ou s'il admet un public, il le borne dans le cercle de ses amis, ou de ses connaissances. Ces sentiments varient et se croisent dans chaque quartier. De là vient, sur tout ce qui

paraît, cette diversité d'opinions et cette incertitude de jugement. Tous ces petits publics, ou soi-disant tels, se succèdent pour se contredire. L'un exalte une pièce, ou un livre le matin, l'autre le proscrit l'après-midi, un troisième le rétablit le soir : ainsi les succès des ouvrages demeurent indécis, et les divers jugements qu'on en porte sont nuls. Un arrêt casse l'autre.

» On en doit faire d'autant moins cas, qu'ils sont dictés par la mauvaise foi ou par le mauvais goût, et souvent par tous les deux ensemble. Faut-il s'en étonner? Chaque juge tient à une société rivale d'une autre, c'est-à-dire qu'il est partial. Le grand nombre est auteur par mode, conséquemment pointilleux, faux bel-esprit, et jaloux par état. On craignait autrefois d'afficher ce nom, on veut le porter aujourd'hui en dépit de la nature. On s'est corrigé d'une sottise, on donne dans un travers. L'esprit est le fanatisme de la nation : c'est un mal épidémique qui a gagné la capitale, et qui de là s'est répandu dans la province. Il se communique aux plus sots. Un homme qui, depuis trente ans, aura passé pour tel sans injustice, rentre chez lui, s'endort sur une tragédie; il rêve qu'il est poète : ce songe se grave si profondément dans son esprit, qu'il le croit en s'éveillant; il s'était couché bête la veille, il se lève bel-esprit le lendemain. Pour réaliser son rêve, il écrit, il rime une pièce, il la fait jouer et, qui pis est, imprimer. Il est vrai qu'on lui rend justice : on la siffle, c'est-à-dire qu'il se trouve plus sot qu'auparavant : il l'était obscurément, sans être affiché, il l'est alors en titre et solennellement. Tel rit de cet homme-là, qui en est peut-être le second tome.

» Une autre cause de la révolution ou du renversement qui s'est fait dans la littérature, et qui a donné une nouvelle atteinte à l'autorité du public, c'est la multitude des brochures journalières et des écrits périodiques. Comme tout le monde lit, et que personne n'étudie, qu'on aime à voler sur toutes les surfaces, sans s'attacher à aucune, et à raisonner de tout sans rien approfondir, on parcourt ces feuilles légèrement pour décider de même. On a la fureur de plaider, et l'on est le Perrin-Dandin des *Plaideurs;* on s'assoupit, comme lui, sur l'instruction, on prononce à demi endormi, et l'on condamne un chien aux galères.

» C'est ainsi que la fièvre d'écrire et la rage de décider partagent les esprits et forment deux ordres différents dans l'empire des lettres et des arts : la classe des auteurs et des hommes à talents, celle des connaisseurs qui les jugent et des amateurs qui les protègent.

» Ces derniers ont la prééminence, ils occupent pour ainsi dire le trône et l'esprit; ils en deviennent quelquefois les tyrans.

» La réussite n'est plus l'ouvrage du public, elle est le fruit du manège des particuliers; ils la décident avant l'impression ou la représentation : c'est comme un arrangement de famille.

» Rien n'est plus respectable que les vrais protecteurs : j'entends ceux qui le sont par leur place ou par leurs lumières; leurs bienfaits encouragent les arts, et leurs conseils les perfectionnent. Mais je ne puis voir, sans prendre de l'humeur ou sans rire (je choisis ce dernier parti comme le plus sage), je ne puis donc voir sans rire, sortir de dessous terre cette foule de petits protecteurs qui n'en ont ni l'étoffe ni le rang, et qui veulent donner des lois dans une république où ils n'ont pas même acquis le droit de bourgeoisie. Il reste encore une distinction à faire parmi les amateurs : il en est plusieurs qui aident en citoyens éclairés les talents naissants qui ont besoin d'appui ; ils leur donnent des maîtres pour les former, sans d'autre vue que d'enrichir le théâtre, qui manque de sujets, et je les honore. Il y en a même tels qui brilleraient dans la classe des auteurs, si les dangers attachés à ce titre n'arrêtaient leur plume, et ne nous privaient de leurs productions. Mais, comme les meilleurs modèles font tous les jours de mauvaises copies qui se multiplieut, il est arrivé qu'en imitation, ou plutôt en contradiction de cette sage école, il s'en est élevé plusieurs autres qui tendent à ruiner le goût, et à décourager les vrais talents ; elles ont moins le bien général pour objet que leurs fantaisies particulières : elles dégénèrent en parodies, elles deviennent des charges, et ne semblent protéger que pour rendre l'établissement ridicule. La plaisanterie maintenant va si loin qu'il se forme des compagnies qui assurent un talent comme on assure une maison ; elles font les succès et les réputations à leur gré.

» Je parcours tous les théâtres, j'y cherche et je n'y trouve plus ce parterre indépendant qui composait le public. D'un côté, je n'y vois à sa place qu'une multitude d'esclaves vendus à qui veut la soudoyer, et, de l'autre côté, des spectateurs qui ont la fureur du spectacle sans en avoir le goût, qui n'y vont avec assiduité que pour en saper plus vite les fondements par les faux jugements qu'ils y prononcent, par les divisions qu'ils y font naître, et par les cabales qu'ils y fomentent. Je ne reconnais plus un public à ces traits, et mes doutes sur son existence ne sont que trop bien fondés.

» Mais les spectacles, me dira-t-on, n'ont jamais été plus

fréquentés. J'en conviens, et ce qu'il y a de merveilleux, ils le sont sans auteurs qui les soutiennent, sans pièces qui réussissent, souvent sans acteurs qui les jouent, et sans public qui les juge.

» Je crains qu'ils ne brillent pour s'éteindre. Quand le public devient nul, le théâtre est dans un grand danger. Chacun veut être le maître, se néglige ou se déplace. Le déplacement amène l'anarchie, et l'anarchie la destruction. »

DU THÉATRE EN GÉNÉRAL.

Chez les nations les plus anciennes, chez les plus policées, comme chez les plus sauvages, on a trouvé des spectacles; partout l'homme a senti le besoin de créer des jeux et des fêtes qui, parlant vivement à l'imagination, fussent en même temps des liens puissants propres à adoucir les mœurs et à inspirer les grandes actions, puisqu'ils rapprochent les citoyens, et leur donnent des exemples sublimes.

Les Grecs et les Romains unissaient au goût des spectacles la plus grande magnificence. Leurs théâtres étaient de vastes enceintes accompagnées de portiques, de galeries couvertes et de quinconces. Plus de soixante mille spectateurs occupaient les différents étages de ces salles immenses; et pour épurer et rafraîchir l'air, le luxe avait même imaginé des jets d'eau de senteur qui, serpentant à travers les statues dont le sommet était garni, s'épanchaient de toutes parts en forme de rosée.

Aucun édifice de ce genre n'égala le théâtre de l'édile Æmilius Scaurus. Il était composé de trois ordres d'architecture, et soutenu par trois cent soixante colonnes, dont les plus élevées étaient de bois doré, celles du milieu de cristal de roche, et les dernières de marbre de Crète, toutes de trente-huit pieds d'élévation. Dans les intervalles étaient rangées des statues de bronze au nombre de trois mille. Tout l'édifice contenait quatre-vingt mille spectateurs. Les tapisseries, les tableaux, les décorations qui ornaient ce théâtre, étaient si précieux, qu'étant devenu, quelque temps après sa construction, la proie d'un incendie, on en estima la perte à cent millions de sesterces, équivalant à douze millions de notre monnaie.

Curion fit aussi construire deux grands théâtres en bois, si ingénieusement imaginés, qu'en les faisant mouvoir sur des pivots, on déplaçait à volonté, et la scène et les spectateurs, invention qui tient du prodige, et qu'il est difficile de se représenter.

Pline affirme que le gendre de Sylla fit placer trois mille statues sur un seul théâtre.

Certes, si l'on rapprochait de ces monuments magnifiques les édifices qui, chez nous, sont destinés aux mêmes représentations, combien nous trouverions ceux-ci petits et mesquins. « Il est vrai, dit le baron de Grimm, que dans Athènes et dans Rome, le peuple assistait au spectacle en corps; en se rendant au théâtre, il satisfaisait à un devoir. Dans les gouvernements modernes et chrétiens, où les mœurs sont plus corrompues, une partie des docteurs de la science absurde regarde la fréquentation des théâtres comme un crime. »

Les anciens consacraient aux jeux scéniques des sommes immenses. La représentation de trois tragédies de Sophocle coûta plus aux Athéniens que la guerre du Péloponèse. Les Romains affectèrent aussi des fonds énormes pour construire des amphithéâtres, et même pour payer les acteurs. Roscius avait un revenu annuel de 75,000 livres. Jules-César donna 60,000 livres à Labienus pour engager ce poète à jouer lui-même dans une pièce de sa composition. Æsopus, contemporain de Cicéron, laissa en mourant, à son fils, une succession de 2,500,000 liv. qu'il avait amassées à jouer la comédie.

Ces exemples prouvent quelle importance on attachait aux spectacles dans l'antiquité, et combien les acteurs y étaient honorés et récompensés; mais les temps ne sont plus les mêmes, et il faut se bien pénétrer des changements que les révolutions successives ont apportés dans les mœurs, en songeant que ceux-là même qui jadis ont vécu dans l'intimité des maîtres du monde, auraient été traités, dans des temps plus rapprochés de nous, avec moins de considération que le plus simple citoyen.

Une remarque frappante et décisive en faveur du théâtre, c'est que, plus un État a été riche et puissant, plus l'art dramatique y a été honoré et goûté. *C'est dans les temps glorieux des anciennes républiques qu'il a brillé du plus vif éclat;* et lorsqu'au beau siècle d'Auguste succédèrent des siècles de ténèbres et de barbarie, l'art dramatique suivit la décadence de l'empire. On pourrait donc en conclure hardiment, que le goût des spectacles chez une nation est le signe certain de sa prospérité et de sa richesse.

L'art dramatique est si essentiellement lié au sort des lettres, qu'aussitôt que le règne de Léon X eut ramené en Italie le goût des beaux-arts, une des premières productions de ce temps fut la *Sophonisbe* du célèbre prélat *Trissino,* nonce du pape, comme la première comédie qu'ait vue l'Italie moderne fut l'ouvrage d'un cardinal (le cardinal *Bibiena*). En-

suite, les lumières, s'étant propagées dans toute l'Europe, firent éclore ces chefs-d'œuvre immortels qui ont illustré les nations. Nous donnerons plus loin quelques détails sur les progrès de l'art dramatique chez les différents peuples.

On ne peut nier que cet art n'ait été porté chez nous au plus haut degré. Où en serait cependant ce premier titre de notre gloire littéraire, s'il ne s'était trouvé des interprètes dignes d'en faire apprécier les beautés sublimes, et si un préjugé aveugle empêchait encore qu'il s'en formât de nouveaux?

Un homme, étonnant assemblage de grandeur et de bassesse, de sensibilité et d'ingratitude, de force et de faiblesse, a écrit contre les spectacles, en faisant lui-même des comédies.

« Cependant, dit M. Lemercier, Rousseau, dans sa fameuse lettre à d'Alembert, déclare franchement que les théâtres, qu'il réprouve dans la simple Helvétie, deviennent indispensables à notre population nombreuse, turbulente et livrée en ses loisirs à mille écarts pernicieux. Il avoue le pouvoir des leçons dramatiques dont son génie étudia l'étendue et sut admirer la beauté dans les scènes du créateur de Zopire. Son assiduité fréquenta pendant dix ans cette école brillante, où je l'adjurerais de nier qu'il y perfectionna son éloquence, à l'exemple des orateurs et des apôtres que j'ai cités (saint Jérôme et saint Augustin). Le voilà donc au nombre des grands hommes reconnus pour avoir été disciples de Melpomène et de Thalie. »

Il faut convenir que, bien vu et bien traité, l'art dramatique rend l'instruction générale, répand dans l'esprit du citoyen des principes utiles, cultive la raison publique toujours trop négligée, ramène enfin les hommes à ces idées simples, claires, intelligibles, qui sont les meilleures de toutes, c'est-à-dire aux premières et faciles notions de la vraie morale et de la saine politique.

Le moyen le plus actif et le plus prompt d'armer invinciblement les forces de la raison humaine, et de jeter tout-à-coup sur un peuple une grande masse de lumières, est à coup sûr le théâtre; c'est là qu'une éloquence simple et lumineuse peut réveiller en un instant une nation assoupie; c'est là que la pensée majestueuse d'un seul homme enflamme toutes les âmes par une commotion électrique.

Le théâtre est des mœurs l'école aimable et sûre :
C'est là que nos travers reçoivent leur censure ;
C'est là que des héros revivent les grands cœurs ;

C'est là que l'on apprend à répandre des pleurs,
Doux tribut qu'on accorde à l'humanité sainte.
O temple des beaux arts ! ô respectable enceinte,
Où tous les citoyens, dans un noble loisir,
Vont trouver la morale en cherchant le plaisir !
Tu peux des préjugés affronter l'anathème ;
D'un misanthrope amer tu démens le sytème ;
Dans ton sein la raison, si rebutante ailleurs,
Divertit les humains pour les rendre meilleurs.

« Il faut être ennemi de sa patrie, disait Voltaire, pour condamner les spectacles ; et quand la philosophie s'y joint, la superstition est bientôt écrasée. Je regarde, ajoutait ce grand homme, la tragédie et la comédie comme des leçons de raison, de vertu et de bienséance...

» Les dévôts disent que le théâtre est une œuvre de démon. Si cela est, le démon est fort aimable ; car, de tous les plaisirs de l'âme, je tiens que le premier est la tragédie bien jouée. »

Ce n'est pas que l'art dramatique n'ait pu entraîner avec lui quelques abus ; les meilleures choses en sont susceptibles ; mais plusieurs cas particuliers ne détruisent pas le bien général, et, à tout prendre, quand il s'agit de réparer, il n'est jamais trop tard. Par exemple, on peut remarquer dans certaines pièces, et même dans celles qui ne sont pas les plus médiocres, une tendance à ridiculiser les classes, au lieu de ne s'attacher qu'à corriger les vices en général. Cette observation n'est pas faite par tout le monde, car elle échappe même aux intéressés. Au théâtre, le comte, le marquis, sont légers, sémillants, tandis que le bourgeois est presque toujours plat et ridicule. Dans telle pièce, l'officier donne des croquignoles au marchand, et cependant le parterre où il se trouve beaucoup de marchands, n'en rit pas moins de toutes ses forces. Tout récemment encore, au Théâtre-Français, dans une des meilleures pièces nouvelles, on se moque aussi des boutiquiers du faubourg Saint-Denis ; c'était un dimanche ; des boutiquiers y étaient, et les boutiquiers d'applaudir.

Cette tolérance de la part de ceux mêmes qui sont joués, ne peut excuser les attaques personnelles qu'on se permet contre les classes ou contre les individus, parce que, s'il en était autrement, l'art dramatique, au lieu d'être un moyen de rapprochement et d'union, serait un sujet de division et de haine.

Nous terminerons cet aperçu en répétant que, puisque des princes de l'Eglise, des souverains, et surtout des papes, se sont occupés spécialement des théâtres, en consacrant à leur érection des sommes immenses, et en encourageant les auteurs et les comédiens, c'est qu'ils ont donc considéré les uns et les autres comme nécessaires à la prospérité de leurs Etats. Enfin les spectacles, par l'affluence des étrangers qu'ils attirent, les débouchés qu'ils offrent au commerce et à l'industrie, les moyens d'existence qui trouvent une infinité de gens, et par l'influence qu'ils exercent sur les mœurs, les spectacles, disons-nous, sont indispensables à une grande nation.

Sans l'établissement des théâtres et des comédiens, la France pourrait-elle montrer, avec tant d'orgueil, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, et une infinité de poètes de premier ordre ; l'Angleterre, Shakespeare, Johnson, Congrève, Dryden, Rowe, Murphi, Colman ; l'Italie, Alfieri, Riccoboni, Métastase, Goldoni ; l'Allemagne, Kotzebue, Schiller, Goëthe, Wieland, etc., etc.; alors les progrès des sciences n'auraient aucun élan, les nations seraient encore dans la stupeur, et réduites à des combats de taureaux et de bêtes féroces, ou à des processions obscènes et scandaleuses.

DU THÉATRE EN FRANCE.

On a déjà dit que les premières pièces qui furent représentées en France avaient été tirées de l'ancien et du nouveau Testament. Ce mélange bizarre du sacré et profane subsista longtemps ; mais on en reconnut enfin l'abus, et les *confrères de la passion* cédèrent leur privilège à une autre troupe qui, sous le nom d'*enfants sans souci,* jouait de petites pièces et avait un chef ou directeur. C'est à cette époque (1548) que cette société acheta l'hôtel de Bourgogne et et y fit construire un théâtre.

Il y a loin des *mystères,* des *soties,* des *moralités,* des *farces,* aux pièces de Corneille, et cet intervalle n'a été rempli que par un petit nombre d'ouvrages dont le seul mérite est d'avoir fait faire quelques pas au bon sens et aux principes. La protection du cardinal de Richelieu contribua puissamment à tirer le théâtre de cette espèce d'enfance où il végétait. « Ce ministre, dit le duc de la Vrillière, crut avec raison augmenter l'éclat de sa renommée en encourageant les sciences et surtout les talents dramatiques ; et cette protection échauffa le génie des poètes. »

L'auteur du *Cid* et de *Cinna* avait donné à la tragédie

française une supériorité marquée sur les productions du même genre chez nos voisins, et l'admirable Racine y mit le comble; Molière nous assura le même triomphe dans la comédie. Jamais poète n'a su mieux que lui remplir le précepte qui veut que la comédie instruise en amusant. Il connut tous les secrets de son art, étudia profondément, non-seulement les ouvrages des grands comiques de l'antiquité, mais encore ceux des auteurs italiens et espagnols, et il fut supérieur à eux tous. Ce Molière, que la France compte avec orgueil parmi les hommes les plus célèbres du grand siècle, ce Molière fut comédien. Une profession que n'a pas dédaignée un tel maître ne saurait avilir; elle est consacrée par le génie.

Le théâtre paraissait n'avoir plus rien à acquérir; il lui manquait cependant encore un de ses plus beaux ornements; il lui manquait ce génie fécond et sublime qui embrassa tous les genres, ce colosse au pied duquel viennent s'agiter, ramper et mourir quelques insectes qu'on n'aperçoit qu'à l'aide du microscope.

Après Voltaire, beaucoup d'autres auteurs ont ajouté de nouveaux lauriers à la couronne de Melpomène comme à celle de Thalie, et occupent une place distinguée sur le Parnasse.

Corneille, Molière, Racine et Voltaire ont fait des ouvrages pour tous les siècles et pour tous les hommes. Il n'en est pas de même de la plupart de nos auteurs modernes. Ils semblent ne travailler que pour leur époque.

Le goût des spectacles est beaucoup plus répandu chez les Français que chez toute autre nation. On en voit la preuve dans cette foule de théâtres qui existent à Paris et dans nos grandes villes. Ce penchant naturel pour un art qui procure un véritable amusement, en même temps qu'il contribue essentiellement à notre gloire, n'a pas peu servi à nous donner ces manières engageantes et polies, ce sentiment vif et délicat des convenances, enfin cette supériorité de goût, qui attirent les étrangers dans notre belle patrie. Cette vérité qu'on ne saurait contester doit faire sentir l'importance d'honorer et d'encourager l'art dramatique et l'art théâtral, généralement trop négligés. C'est pour l'un et l'autre surtout que l'indifférence de l'autorité est vraiment funeste, en ce qu'elle amènerait la ruine du théâtre et détruirait ainsi ce sentiment exquis du vrai beau, cet amour pour tout ce qui est noble et généreux, enfin cette admiration pour les génies sublimes, qui élèvent les hommes et leur inspirent de grandes choses.

Ces conséquences sont à craindre, quand on voit, surtout

en province, la tragédie et la comédie presque abandonnées pour le ballet et le mélodrame.

Le manque de sujets est sans doute une des principales causes de l'abus que nous signalons ; car on sait que lorsqu'un acteur célèbre va donner des représentations dans les départements, le public vient en foule applaudir nos chefs-d'œuvre. Espérons que MM. les directeurs de spectacles des grandes villes, telles que Bordeaux, Lyon, Marseille, Lille, etc., ne perdront pas de vue que la danse et le mélodrame ne sont point les véritables soutiens de l'art, et qu'ils s'efforceront de former ou de s'attacher de bons acteurs tragiques et comiques. Nous recommandons cette vérité à plusieurs de ces directeurs, qui se distinguent d'ailleurs par leur zèle et leur capacité.

En 1797 on comptait à Paris 22 théâtres, savoir :

1. Théâtre-Français, faubourg Saint-Germain.
2. Théâtre-Français, rue Feydeau.
3. Théâtre de l'Opéra.
4. Théâtre-Italien.
5. Théâtre-Lyrique, rue Feydeau.
6. Théâtre de la République.
7. Vaudeville.
8. Théâtre d'Emulation.
9. Ambigu-Comique.
10. Théâtre de Montansier.
11. Théâtre des Variétés, ci-devant Montansier.
12. Théâtre de Louvois.
13. Théâtre des Amis des Arts, ci-devant Molière.
14. Théâtre du Marais.
15. Théâtre du Palais.
16. Théâtre des jeunes Artistes.
17. Théâtre de Lazzari.
18. Théâtre sans Prétention.
19. Théâtre des Délassements comiques.
20. Théâtre du Lycée dramatique.
21. Théâtre de l'Opéra Bouffon.
22. Théâtre des Victoires nationales.

L'établissement de tous ces théâtres eut lieu par suite d'un décret de l'assemblée constituante, rendu le 19 janvier 1791, et qui consacra la liberté des théâtres, en fixant les droits d'auteurs.

Ce décret fut provoqué par une pétition lue à la barre de l'assemblée nationale, au nom des auteurs dramatiques, par La Harpe.

Ainsi l'on put jouer tout et partout.

En août, 1807, un décret impérial réduisit le nombre des théâtres à 8.

En 1812, un autre décret daté de Moscou, régla l'organisation des théâtres ; l'époque et le lieu où ce décret fut rendu sont assez remarquables.

En 1817, le nombre fut limité à 11.

En 1826 on comptait dans la capitale les 12 théâtres suivants :

1. Le Théâtre-Français.
2. L'Académie Royale de musique.
3. L'Opéra-Italien.
4. L'Opéra-Comique.
5. L'Odéon.
6. Le Gymnase-Dramatique.
7. Le Vaudeville.
8. Les Variétés.
9. La Gaîté.
10. L'Ambigu-Comique.
11. La Porte Saint-Martin.
12. Le Cirque-Olympique.

Il y avait en outre le théâtre de M. Comte, et quatre autres théâtres d'Elèves, situés à la banlieue.

Aujourd'hui il existe à Paris 25 théâtres, savoir :

1. Le Théâtre-Français.
2. L'Opéra (Académie Impériale de musique).
3. L'Opéra-Italien.
4. L'Opéra-Comique.
5. L'Odéon (second Théâtre-Français).
6. Le Théâtre-Lyrique.
7. Le Gymnase-Dramatique.
8. Le Vaudeville.
9. Les Variétés.
10. Le Théâtre du Palais-Royal.
11. Le Théâtre de la Porte Saint-Martin.
12. L'Ambigu-Comique.
13. La Gaîté.
14. Le Cirque-Olympique.
15. Le Théâtre des Jeunes Elèves (Comte).
16. Les Folies-Dramatiques.
17. Les Délassements-Comiques.
18. Le Théâtre Beaumarchais.
19. Le Théâtre du Luxembourg.
20. Les Funambules.

21. Le Lazary.
22. Le Cirque des Champs-Elysées.
23. L'Hippodrome.
24. Les Arènes.
25. Le Cirque-Napoléon.

Total, 25 théâtres, ce qui passe de trois le chiffre de 1797.

En outre, il y a le théâtre Saint-Marcel, qui s'est entr'ouvert quelquefois, et à la banlieue, les théâtres de Belleville, Montmartre, Batignolles, Montparnasse, Grenelle, du Ranelagh.

De toutes les capitales de l'Europe, Paris est celle qui renferme le plus de spectacles.

Londres renferme	5 théâtres publics.
Vienne.	3
Berlin.	2
Pétersbourg.	3
Madrid.	2
Naples.	3
Amsterdam.	2

Nos salles, dont quelques-unes sont élégantes et peintes avec goût, pèchent cependant par la distribution : en général on y voit et on y entend mal. Elles semblent construites moins pour la commodité des spectateurs, que d'après les vues d'un sordide intérêt qui calcule rigoureusement combien la gêne où l'on met chacun d'eux peut ajouter à la recette. Il n'est peut-être aucune salle, sans en excepter les plus célèbres, qui soit construite d'après les lois de l'acoustique et dont le luxe et les ornements inutiles ne détruisent pas tout l'effet de l'action qui doit être représentée sur la scène.

Il y a en Italie plusieurs salles immenses dans lesquelles un soupir même est entendu ; mais l'art de les construire avec cette perfection n'est pas arrivé jusqu'à nous.

Une observation à faire, c'est que l'extérieur de nos théâtres ne donnent pas en général une grande idée de leur magnificence. Ils sont presque tous entourés d'échoppes ou de baraques, qui, non-seulement affectent péniblement la vue, mais encore gênent la circulation ; on peut faire tous les jours la même remarque à l'égard des monuments publics, non-seulement à Paris, mais encore dans toute la France, et particulièrement à l'égard des églises. Ces temples du Seigneur

ne devraient-ils pas, encore plus que les autres édifices, être entièrement isolés et présenter un aspect imposant digne de leur saint objet.

Nous avons dit, au commencement de cet ouvrage, que la subvention prélevée pour les pauvres sur les recettes des théâtres de la capitale, s'élevait à plus de 700,000 fr. En voici les détails :

D'après un relevé du nombre des places dans chacun des théâtres de Paris, on peut évaluer à dix mille au moins par jour les spectateurs payants, ce qui produit 20,000 fr. par jour (taux moyen), 600,000 fr. par mois, 7,200,000 fr. par an; et attendu qu'il se donne au moins 165 nouveautés par an, réparties entre les divers théâtres, en ne mettant les droits d'auteur qu'au douzième, c'est 600,000 fr. qu'ils touchent par année pour Paris, ce qui revient à 1,644 fr. par an pour chaque pièce (taux commun).

A l'Académie impériale de musique, il peut tenir 1900 personnes. — Au Théâtre-Français, 1800. — A l'Opéra-Comique, 1700. — A l'Odéon, 1800. — A l'Opéra-Italien, 1300. — Au Gymnase, 1300. — Au Vaudeville, 1300. — Aux Variétés, 1200. — A la Gaîté, 1300. — A l'Ambigu, 1500. — A la Porte-Saint-Martin, 1800. — Au Cirque impérial 1200. — *Total,* 18,100.

Si ces calculs sont exacts, les pauvres perçoivent, chaque année, à Paris, sur les recettes des théâtres, une somme de 720,000 fr. Quels nobles plaisirs que ceux qui concourent d'une manière si efficace au soulagement de l'infortune et du malheur !

Ces derniers calculs datent de 1826; depuis, le nombre des théâtres s'est accru du double; or, aujourd'hui le droit des pauvres a dû augmenter au moins d'un tiers en sus du chiffre rapporté plus haut.

DE LA COMÉDIE FRANÇAISE.

Rien ne doit plus effrayer que la décadence du Théâtre-Français. Ce théâtre, le premier du monde, a droit plus que tout autre à la sollicitude du gouvernement et à l'intérêt public. L'établissement de l'Opéra-Comique a porté la première atteinte, sinon à la gloire, du moins au succès, quant aux recettes de la tragédie et de la comédie. Le mélodrame a porté le second coup; car maintenant on va rarement aux Français pour la pièce, on y va pour l'acteur qui joue : c'est bien ce qui annonce la décadence du goût en fait de spectacle; et que ne

doit-on pas craindre de cette disposition du public, quand on voit un drame avoir plus de représentations que la meilleure de nos pièces modernes. Il est donc instant de remédier à un mal dont les progrès sont si visibles; et le meilleur moyen pour y parvenir, est d'abord de confier la direction de la Comédie-Française à un administrateur ferme et éclairé; en second lieu, de s'attacher à former des sujets dignes de représenter nos chefs-d'œuvre. Nous verrons plus loin à l'article Conservatoire, comment pourrait se réaliser ce dernier vœu.

On a voulu, dans l'intérêt de l'art, établir une concurrence, en créant un second Théâtre-Français. Les résultats n'ont pas encore répondu à l'attente des auteurs de cette mesure. Cependant l'utilité d'un second théâtre a été reconnue par des écrivains distingués. Linguet, Cailhava, Lemercier, etc., ont insisté sur l'urgence de cette institution, et ont démontré qu'elle ne pouvait être que favorable aux progrès des sciences et des lettres, exciter une noble émulation, et tourner à l'avantage du public.

Dans un ouvrage qui a paru en 1826 (1), et où l'on trouve des traits fins et heureux unis à des pensées justes et quelquefois profondes, l'auteur dit positivement que l'art dramatique ne peut plus se conserver en France qu'à une seule condition : *tous les théâtres hermétiquement fermés pendant plusieurs années*. La mesure, comme il le dit lui-même, est un peu *acerbe*, et nous sommes loin de partager l'opinion de l'auteur sur l'efficacité du remède qu'il propose; d'ailleurs, lors même que nous serions d'accord avec lui sur les résultats, nous croirions toujours qu'un tel projet ne pourrait être praticable dans l'exécution. La foule qui, tous les soirs, assiège les portes de nos spectacles, est la meilleure preuve de leur indispensable nécessité; et en outre, trop de personnes sont intéressées au maintien et à la prospérité du théâtre, pour qu'on adopte une mesure qui compromettrait si essentiellement leur existence.

Du reste on a vu que cette opinion paradoxale n'a pas été admise.

THÉATRE DES JEUNES-ÉLÈVES (Passage Choiseul.)

Cet intéressant théâtre dirigé depuis plus de 40 ans par M. Comte, avec une habileté et une activité rares, mérite qu'on lui consacre quelques lignes biographiques.

(1) *L'Observateur au XVIIIe siècle*, par M. Saint-Prosper. Paris, 1825.

M. Comte, après s'être acquis une renommée européenne, comme le prestidigitateur le plus extraordinaire qu'on ait jamais vu, vint s'établir en 1812 à Paris dans le local du théâtre des Jeunes-Elèves, rue Dauphine. De petites pièces jouées par des enfants, accompagnèrent avec succès les scènes fantastiques du célèbre magicien.

Plus tard, M. Comte vint au passage des Panoramas; il pu, désormais, agrandir son cadre; des talents en herbe lui échurent en partage, des auteurs qui devaient un jour avoir un grand nom se mirent à l'œuvre pour la bonbonnière des Panoramas, et la foule se porta aux représentations offertes par le grand physicien et sa jolie petite troupe.

Enfin, M. Comte, en conséquence de l'invitation de l'autorité, vint bâtir un théâtre sur l'emplacement de l'ancien jardin des Finances. Nous eûmes dès lors le Théâtre-Choiseul, auquel nous devons une grande quantité d'artistes distingués qui sont tous les jours applaudis sur les théâtres de Paris, et parmi lesquels on peut citer Mmes *Clarisse-Miroy*, *Atala-Beauchêne*, *Aline Duval*, *Fanny Kleine*, *Lory*; *MM. Riché*, (1) *Laba*, *Emile Taigny*, *Charles Perey*, *Hyacinthe*, *Augustin*, *Williams*, *Francisque*.

Mais ce n'est pas seulement sous ce rapport que le théâtre de M. Comte a été utile à l'art; s'il fut une pépinière d'artistes, il a aussi ouvert la voie à bon nombre d'auteurs : MM. Emile Vanderburch, Théaulon, Dumanoir, Maillan, y ont, entre autres, donné leurs premiers essais.

C'est au Théâtre-Choiseul que M. Comte a perfectionné, enrichi le genre qu'il avait créé : l'idée d'offrir aux familles, aux jeunes gens des deux sexes, un spectacle moral, instructif. Il n'est donc pas étonnant que M. Comte, après 40 années consacrées à cette spécialité, se soit concilié l'intérêt et l'affection du public auquel il s'est particulièrement adressé.

Parmi les pièces qui ont eu le plus de succès au théâtre des Jeunes Elèves, nous citerons : Le Chat Botté, — L'Anguille de Melun, — Le Peloton de Fil, — Le Fils du Pêcheur, — La Pie Voleuse, — Un Jour de Médecine, — Le Bonheur dans la Famille, — La Queue du Diable Vert, — Le Parapluie Fantastique, — Les Deux Frères, — Les Frères à l'Epreuve, — et Cendrillon surtout, dont la mise en scène a été vraiment remarquable.

Jetons un coup-d'œil rapide sur le personnel principal de cet utile théâtre; nous voulons par les observations suivantes rendre service aux élèves qu'elles concernent; ils méritent qu'on s'occupe d'eux; nous voulons aussi prémunir les

(1) Mort il y a quelques années pensionnaire du Théâtre-Français.

élèves qui arrivent contre cette malheureuse tendance des commençants à l'imitation.

Parmi les sujets qui plaisent à différents titres au public, on distingue MM. Rubel, Barroux, Arquet, qui ne manquent pas d'intelligence, mais l'impartialité et l'intérêt que nous portons à ces artistes nous force à dire que le premier *charge* trop, que le second *crie* trop, et que le troisième *pointille* trop ; on pourrait dire de celui-ci, qu'il est de l'ancienne école détaillante, celle de Baptiste aîné, qui paraissait prendre ses auditeurs pour des ignorants.

Mesdemoiselles Léo, Léontine, Leroy et Moyse sont aussi remarquées ; la première par un jeu correct et très-intelligent et une tenue toujours irréprochable dans quelque rôle qu'elle se présente ; la seconde prouve beaucoup de bonne volonté, mais elle a le défaut de tout exagérer, même jusqu'à l'embellissement de son visage qu'elle couvre de blanc outre mesure ; c'est d'ailleurs une erreur commune et fatale à presque toutes les actrices (Voyez l'article *Fard.*) Mlle Léontine est cependant bien faite de sa personne, elle a de la vivacité, un certain mordant, elle chante agréablement ; qu'elle n'exagère donc rien, elle sera beaucoup mieux !

Mademoiselle Leroy joue très-décemment les jeunes rôles, mais elle est froide et monotone ; elle possède cependant une physionomie agréable et sympathique ; qu'elle s'évertue !

Mademoiselle Célina Moyse a assez de rondeur dans le jeu, mais il y a de la lourdeur et de l'embarras dans l'ensemble de sa tenue. Nous craignons que cette jeune élève ne s'occupe pas autant de son art maintenant qu'à l'époque où elle a débuté. Ce serait fâcheux, car mademoiselle Moyse pourrait aspirer en travaillant à être distinguée un jour.

Nous avons vu aussi au même théâtre, un petit bonhomme nommé Léon Tourneur, qui faisait le plus grand plaisir au public en commençant ; mais il a eu le malheur d'acquérir un aplomb qu'on pourrait presque appeler effronté, et qui ne lui laisse prendre aucune part à la scène ; il joue positivement la comédie dans la salle, s'il continue, il ne pourra jamais faire qu'un acteur très-médiocre ; c'est le sort, du reste, de toutes ces petites merveilles gâtées, lorsqu'elles commencent par les adulations niaises et exagérées des parents et amis, et qui, mieux dirigées, auraient pu réussir.

Nous nous rappelons aussi d'un comique fort original et fort intelligent, *Poulet*, mais qui, non content de bien jouer avec ses interlocuteurs, s'était mis à jouer avec le public ; le public paie pour qu'on joue devant lui, et non pour qu'on joue

avec lui; cela use un acteur et le fait même quelquefois mépriser. Alors, on pense qu'il ne prend point son art au sérieux. Ces sortes de parades, du reste, ne peuvent durer que peu de temps.

En terminant, nous dirons que M. Comte a composé habilement l'administration de son théâtre. Après lui (le directeur-propriétaire), vient M. Charles Comte, avocat, chargé du contentieux; M. Désiré Comte, contrôleur-général et secrétaire de l'administration; puis M. Poujol, homme de lettres et auteur distingué (1) qui remplit les fonctions de régisseur-général avec une exactitude, un goût et un tact digne d'éloges; nous devons ajouter : avec une urbanité rare dans les fonctions qu'il exerce; le directeur de la scène est M. Léopold, dont le talent pour la mise en scène est incontestable. Avec de tels errements, le théâtre des jeunes élèves ne peut manquer de continuer à mériter la faveur dont il jouit.

THÉATRES DE SOCIÉTÉ.

L'engagement et la contrainte d'assister à une représentation donnée sur un théâtre de société, doivent être placés dans les mille et une vicissitudes de la vie humaine, tout comme les dîners sans façon, les couplets de circonstance, etc., etc.

Il faut nécessairement, dans ces réunions pittoresques, se faire étouffer entre les parents et amis qui viennent applaudir à tour de bras ces jeunes enthousiastes de l'art théâtral, qui, souvent dépourvus des moyens indispensables pour y réussir, dénaturent *imperturbablement* tous les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres. C'est là qu'il faut voir un de ces novices se pencher avec anxiété vers le souffleur (qu'il n'a pas aussi distinctement entendu que le public) et lui lancer cette exclamation interrogative : *hein!* C'est là qu'il faut entendre les imitateurs morts-nés des artistes les plus remarquables de tous les théâtres de Paris, s'évertuer à n'en offrir à leurs bénévoles admirateurs que les pitoyables caricatures.

Nous avons vu, en 1820, un doyen de ces artistes de société qui jouait tous les jours, avec le même aplomb, Agamemnon et Morinzer, le Misanthrope et Lindor, le vieux Célibataire et l'École des Maris. Cet acteur se possédait assez en jouant ses rôles, pour avoir la présence d'esprit d'inviter

(1) Nous avons de lui, en comédie, drame et vaudeville, près de 60 pièces faites en collaboration ou seul; on cite entre autres : L'Homme gris, les deux Forçats, la Jambe de bois, les Annales de Florence, le Mendiant, le Collier de fer, les Inséparables, le Château de Verneuil, Mikanéla, le Collier de la Reine, etc.

les cavaliers peu galants à ôter leurs chapeaux ou à faire place aux dames suivant les circonstances; son œil scrutateur pénétrait partout et s'occupait des moindres détails. En un mot, ce laborieux artiste était à la fois directeur, allumeur, professeur, décorateur, répétiteur, avertisseur, auteur, acteur, souffleur et receveur.

Nous ne blâmons pas cependant l'existence des théâtres de société; plusieurs de nos artistes en sont sortis. Mais on ne peut se dissimuler que la plupart de ces petits théâtres prêtent au ridicule autant par l'incapacité, que par les prétentions des acteurs.

Aujourd'hui il existe à Paris deux théâtres de société assez accrédités. Le théâtre de la Salle-Lyrique, qui paraît être dirigé habilement par M. Dupommereulle, et celui de la rue de la Victoire, qu'on appelle vulgairement *Salle Chantereine* (de l'ancien nom de la rue dans laquelle il est situé).

DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Le 3 janvier 1784, une école de chant, de danse et de déclamation fut fondée à l'instigation du baron de Breteuil. L'ouverture eut lieu le 1er avril suivant, et M. Gossec en fut le premier directeur. Cet établissement avait pour objet de perfectionner les dispositions qu'annonçaient les jeunes personnes pour le théâtre lyrique. Leur éducation était soignée; on leur enseignait le chant, la musique instrumentale, la danse et la déclamation.

En 1786, on créa une école spéciale de déclamation, par les soins du duc de Duras; les acteurs Molé, Dugazon (1) et Fleury en furent les professeurs. C'est dans cette école que se sont développés les talents de beaucoup d'acteurs de mérite; malheureusement elle ne s'est pas soutenue.

Le Conservatoire, malgré la réforme que nous sollicitons depuis plus de vingt ans dans les études préliminaires de la déclamation spéciale, et dont nous parlerons plus bas, n'en est pas moins, malgré cela, l'institution la plus propre à former quelques sujets dignes de représenter nos chefs-d'œuvre dramatiques. L'utilité de cet établissement est démontrée, et l'on ne peut que louer l'administrateur actuel qui le dirige, M. Auber, et le zèle et les talents distingués des professeurs.

En 1826, ceux de la déclamation spéciale étaient MM. Saint-

(1) Ce même Dugazon, acteur comique et même bouffon, fut le professeur particulier de l'illustre Talma, notre maître.

Prix, Baptiste aîné, Lafon et Michelot. — Les répétiteurs, MM. Provost et Cossard.

Antérieurement, le Conservatoire avait eu pour professeurs Talma, Saint-Phal et Granger.

De grands acteurs ont senti le besoin d'un pareil établissement. On trouve dans les mémoires de Lekain la note suivante : « Le 4 septembre 1756, Lekain produit un mémoire tendant à faire établir une école de déclamation dont le titre était ainsi conçu : *Mémoire précis tendant à constater la nécessité d'établir une Ecole royale pour y faire des élèves qui puissent exercer l'art de la déclamation dans le tragique, et s'instruire des moyens qui forment le bon acteur comique.* »

Dans un passage des mémoires de Bachaumont, on lit : « 27 juin 1774, Lekain et Préville viennent d'obtenir un privilège pour une Ecole de déclamation dont ils seront nommés professeurs. »

En résumé, ce n'est point l'institution qu'il faut attaquer; car elle a peuplé nos orchestres d'excellents musiciens, et nos théâtres de sujets distingués; mais le mode d'enseignement relatif à la déclamation spéciale, c'est-à-dire la partie de l'enseignement qui doit former des acteurs comiques et tragiques.

Tous les sujets remarquables des deux théâtres lyriques de la nation sortent du Conservatoire, tandis que presque tous les premiers sujets de notre Théâtre-Français ont plutôt été formés par des maîtres particuliers, que par les cours seuls de l'école de déclamation, qui, généralement, ont toujours été négligés et peu encouragés.

Nous pensons d'abord qu'en général les hommes de lettres seraient plus propres à former des comédiens, que les comédiens eux-mêmes; ou du moins qu'ils devraient concourir avec les comédiens à former des élèves. Cependant on sait que notre premier tragédien a eu pour maître un artiste comique dans toute l'acception du mot, Dugazon; Saint-Prix le fut par Préville, mais l'on sait aussi que notre Duchesnoy eut pour maître Legouvé.

La question resterait donc indécise; mais elle peut donner lieu à de longs développements qui ne sauraient trouver leur place ici : nous pourrons en parler dans un autre ouvrage.

Revenons à l'établissement qui devrait s'occuper maintenant à remplacer les talents supérieurs que nous avons perdus.

Jusqu'à présent personne ne se présente ou ne s'annonce positivement pour recueillir cet héritage.

Les leçons, car on ne peut pas dire les études, que suivent à l'école de déclamation les élèves qui s'y trouvent admis, sont insuffisantes pour former un sujet remarquable. Voici ordinairement la marche suivie : un aspirant se présente ; s'il annonce un peu de chaleur et d'intelligence, on lui fait apprendre et répéter trois ou quatre rôles ; ensuite il va se faire moquer de lui dans un théâtre de société et dans les théâtres de la banlieue ; après quoi il se fait entendre au Théâtre-Français ou à l'Odéon. Enfin, il débute à l'un ou à l'autre et y répète les trois ou quatre rôles qui lui ont été *serinés* pendant deux ans dans ses classes ; et que voit-on presque toujours ? Un homme sans habitude de la scène, sans tenue, sans articulation, et cependant on nous a offert l'élite des élèves de la déclamation. Cet élève part en province, obtient quelques succès, revient à Paris pour jouer des confidents ou pour se distinguer dans le mélodrame, et par conséquent il reste médiocre toute sa vie. Voici l'histoire de la plus grande partie des élèves des deux sexes du Conservatoire de déclamation ; car si l'on veut se donner la peine de faire le dépouillement des registres de cette école, on pourra s'assurer qu'elle a fourni jadis plus d'interprètes à MM. Victor, Caignez, Guilbert-de-Pixérécourt, etc., qu'à Molière et à Racine.

Est-ce donc là le but de l'institution d'une école spéciale de déclamation ?

Mais que faudrait-il donc pour que cet établissement atteignît son but, c'est-à-dire pour qu'il alimentât convenablement le Théâtre-Français, et le second qui existe maintenant.

Il faudrait que tous les sujets qui se présentent avec des dispositions remarquables dans les deux genres, fussent de suite pensionnés et retenus par le Gouvernement pour faire des études convenables ; nous disons *études*.

Il faudrait qu'il existât plusieurs classes seulement *préparatoires*, particulièrement une de *prononciation* et de *correction*, des défauts d'articulation, tels que le grasseyement, le susseyement, les *accents* de province, etc. ; tous ces défauts sont totalement incompatibles à l'art du comédien, à quelque genre qu'on se destine ; et *c'est positivement la dernière étude dont on s'occupe au Conservatoire*.

Il faudrait en outre que les classes de langue française, d'escrime et de maintien du corps, fussent autrement organisées, et ne fussent aussi suivies d'abord que *préparatoirement* par les élèves seuls qui auraient été jugés dignes d'être un jour comédiens.

Ensuite les élèves qui auraient suivi avec succès toutes ces classes, et surtout la première, seraient alors admis aux classes de déclamation spéciale.

Mais il n'en est pas ainsi actuellement ; car en premier lieu la classe la plus importante, celle de la prononciation, n'existe pas.

La bibliothèque d'une école de déclamation devrait contenir tous les ouvrages qui ont paru sur l'art du comédien, ou du moins les plus importants ; il n'en est pas ainsi.

Revenons au point de l'enseignement le plus important, à ce qu'il faudrait d'abord enseigner.

Nous le répétons, la première étude du comédien doit être celle d'une articulation pure, exempte de la moindre tache, et ce travail doit être fait seul et antérieurement à tout autre. Depuis que les comédiens existent, on n'a peut-être jamais pensé à cela : on a travaillé à se donner de la voix, à la fortifier ; mais les maîtres et les élèves n'ont jamais songé à l'articulation positive, et il résulte de cet oubli que nous n'avons pas un seul grand théâtre à Paris, où il n'y ait quelques acteurs avec des défauts de prononciation ridicules.

Cela devrait-il se voir, surtout au premier théâtre du monde? Qu'on juge par conséquent des théâtres secondaires !

Tous ces défauts attaqués dans leur origine auraient été corrigés, si on les eût attaqués constamment et vigoureusement.

Nous l'avons déjà dit, il n'y a pas de défauts dont, avec un travail opiniâtre, on ne puisse se corriger, surtout ceux qui tiennent à l'articulation ; et nous le répétons, ces défauts nuisent à la chaleur et aux élans de la sensibilité.

Mais un tel travail exigerait de la part des professeurs une patience et une démonstration minutieuse, tout-à-fait incompatibles avec leurs talents supérieurs.

Il faudrait donc créer une classe *spéciale* et *préparatoire* ; et après que l'élève aurait acquis dans cette classe une articulation pure et une diction correcte, il irait se faire initier par des maîtres plus habiles aux secrets de l'art et profiter de leurs excellentes leçons.

L'établissement de cette classe est d'autant plus essentiel, qu'il ne sort pas du Conservatoire un seul élève qui n'ait quelque défaut de prononciation plus ou moins grand ; et il est certain que cette classe préparatoire serait presque aussi utile aux élèves des théâtres lyriques qu'à ceux du Théâtre-Français.

Nous savons bien que la perfection n'est pas le partage de l'espèce humaine ; mais on n'est pas blâmable cependant

pour chercher à en approcher; et si quelques-uns y sont parvenus, il n'y a pas de raison pour que d'autres ne réussissent pas aussi.

Encore un des vices de l'enseignement à la déclamation spéciale : ce sont toujours les mêmes rôles que l'on fait étudier à tous les élèves, c'est-à-dire que les jeunes premières ne sortent pas d'Iphigénie, d'Aricie et de Junie; les grandes princesses, de Zaïre, d'Andromaque ou de Phèdre; les reines, de Clytemnestre, d'Agrippine; les jeunes premiers, d'Hippolyte et d'Egyste; les premiers rôles, d'Oreste et d'Achille; les rois, d'Agamemnon ou du vieil Horace.

En comédie, le *Tartuffe*, le *Misanthrope* et l'*Ecole des Maris*, font tous les frais des études, sans quelquefois pour cela être souvent mieux compris par les élèves.

Nous devons reconnaître cependant les améliorations que le Conservatoire a subies depuis la publication de notre premier ouvrage et surtout depuis l'habile sollicitude du directeur, M. Auber.

Il est bien certain que, comme Ecole de chant et de musique instrumentale, le Conservatoire est un établissement précieux.

Quant à la déclamation spéciale, tout n'est pas fait, et les critiques disent toujours qu'au Conservatoire on apprend des rôles, mais qu'on n'y apprend pas l'*art* et ses *principes*; enfin que l'on y enseigne les *règles* d'un métier et non les *préceptes* d'un art.

Voici les observations d'un critique (M. Ernest Dubreuil), publiées dans le *Messager des Théâtres*, après un des concours du Conservatoire, en 1852.

« Nous pourrions nous dispenser d'ajouter quelques réflexions à l'énoncé des prix et accessits d'opéra. La décision du jury est assez éloquente par elle-même. Pas de premier prix !... Et certes, le jugement n'est pas trop sévère et nous nous y associons de grand cœur. Ce n'est pas là le résultat que devaient fournir les concours; et les classes du chant, d'opéra-comique et d'opéra, au Conservatoire, sont évidemment sur une pente mauvaise. Pas un de ces élèves qui sache dire le récitatif. Rien de carré, rien de solide, rien de nettement accusé. Pas de tenue en scène, mauvaise diction. Ils ne savent ni jouer la comédie, ni comprendre ce qu'ils chantent. C'est dit et phrasé mollement; sans initiative, sans vigueur. Réveillez-vous donc un peu. Sortez donc de cette ornière de la routine. Soyez donc un peu vous-même. Ne jouez pas le rôle d'une marionnette inintelligente dont un professeur tient le fil. Ne chantez pas ce passage comme Duprez, Rubini,

Roger ou Mme Damoreau; chantez-le comme vous le sentez. Vous vous tromperez peut-être parfois, mais on vous tiendra compte de l'effort. Ce n'est point à des commençants que nous donnerions ce conseil; ils ont encore le pied mal assuré et trébucheraient; mais vous, votre éducation est finie, dans un mois ou deux, chacun de vous va s'élancer, suivant ses aptitudes, sur la scène qui lui sera propre. Vous n'allez plus avoir un public d'amis, de parents, de juges bienveillants que votre jeunesse et votre timidité intéressent. Vous vous trouverez en face de censeurs inconnus, froids, impitoyables, qui ne vous passeront rien et vous demanderont beaucoup. Ce n'est plus une scène connue et dont tous les effets ont été notés d'avance par vos professeurs que vous allez avoir à dire devant cette rampe où se sont brûlés tant d'audacieux papillons. On va vous donner des types à créer, des physionomies à rendre, des caractères à dépeindre, des rôles enfin à poser. Comment ferez-vous alors? Plus de professeurs à consulter; plus d'avis à demander à d'autres qu'à vous. Il vous faudra faire votre tableau sans mannequin, ce qui est difficile, croyez-le bien. Prenez donc l'habitude de bonne heure de vous incarner aux personnages que vous jouez, et tâchez d'être originaux, d'avoir un cachet à vous. Ne vous contentez pas de cette gloire vulgaire, dont se soucient peu les vigoureuses natures et qui consiste à entendre dire autour de soi : « Allons, allons, voilà un jeune homme qui va bien. Il a beaucoup de monsieur un tel... »

DES PRÉTENDUS COURS DE DÉCLAMATION.

Il n'existe pas, il n'a jamais existé de cours de déclamation, proprement dits.

Un *cours* est une conférence de professeurs à élèves où l'on enseigne tous les *principes* d'un art, depuis les premiers éléments jusqu'à la fin.

Il n'en est pas ainsi de ce qu'on a appelé jusqu'à présent, *cours* de déclamation, qui ne sont, en définitive, que des *répétitions* de rôles; les *principes* de l'art de la parole et du geste n'y sont point enseignés, et puisqu'il faut ici entrer dans des détails vulgaires; on dit bien à un élève vous avez de mauvais gestes, vous avez des gestes pointus, anguleux, disgracieux, gauches; mais on ne lui donne pas *le principe* qu'il devrait connaître pour les faire meilleurs... (*Voyez* article Geste.)

Pour la diction on dit à un élève, vous allez trop vite;

vous respirez mal, respirez plus souvent; mais on ne lui dit pas *où* il faut respirer et quelles sont les règles de la respiration; elles existent cependant, ces règles, et beaucoup de comédiens ne les apprennent plus tard, quand ils ont quelque intelligence, que par routine, par fatigue ou par imitation; il y a bien du temps de perdu.

On ne peut pas dénier que dans les beaux-arts, il ne peut y avoir rien de solide et de durable, sans la connaissances des *premiers principes*.

L'instinct du public reconnaît toujours dans un artiste, quelle que soit sa réputation, et même son mérite, s'il n'a pas étudié les éléments de son art.

Donc, quant à ces *répétitions de rôles* qu'on appelle ridiculement et pompeusement *cours* de *déclamations*, nous dirons qu'elles ne font généralement que de pauvres mannequins articulés, parmi lesquels se rencontrent, par hasard, quelques acteurs qui réussissent fortuitement, soit à l'aide d'un physique agréable, soit à l'aide d'une coterie, ou du besoin d'un théâtre; mais jamais il ne sortira de ces susdites répétitions, de vrais talents, à moins qu'une exception très-rare ne fasse qu'un sujet par la force de sa vocation, et de son génie ne se guide lui-même après avoir fait les observations que son intelligence lui a suggérées.

Il serait donc urgent que l'autorité prît des mesures efficaces pour relever un enseignement si important et plus utile qu'on ne le pense peut-être, à la splendeur d'un état; car le public en général, parle comme il entend parler au théâtre et surtout au premier théâtre de la Nation.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE SPECTACLE.

Tragédie. — Comédie. — Opéra. — Opéra-Comique. — Drame. — Mélodrame. — Mimodrame. — Pantomime. — Vaudeville. — Féerie. — Cirque d'équitation. — Acrobatie. (danse de cordes). — Magie, Prestidigitation. — Ombres chinoises. — Marionnettes.

TRAGÉDIE.

Poème dramatique qui représente une action propre à exciter la terreur et la pitié.

Le mot tragédie vient du grec τράγος (bouc) et de ωδη (chant). Boileau explique ainsi cette étymologie :

La tragédie, informe et grossière en naissant,
N'était qu'un simple chœur, où chacun en dansant,
Et du dieu des raisins entonnant les louanges,
S'efforçait d'attirer de fertiles vendanges.
Là, le vin et la joie éveillant les esprits,
Du plus habile chantre un bouc était le prix;
Eschyle, dans le chœur jeta des personnages,
D'un masque plus honnête habilla les visages;
Sur les ais d'un théâtre en public exhaussé,
Fit paraître l'acteur d'un brodequin chaussé.

Sophocle et Euripide vinrent ensuite qui donnèrent à la tragédie cette grandeur et cette majesté terrible, qui en sont maintenant les qualités essentielles.

Chez les Romains on fut plus de trois siècles sans aucun spectacle dramatique; les jeux réguliers ne s'y établirent que vers l'an de Rome 514. Plus tard, des grands personnages tels que Gracchus, César, Auguste, Sénèque, etc., ne dédaignèrent pas de composer des tragédies.

L'art dramatique dégénéra ensuite à Rome, et après les siècles de barbarie du moyen-âge, il reprit naissance en Italie et se propagea de là dans toute l'Europe.

En France, Jodelle, le premier, composa et fit représenter une tragédie en 1552. Sa *Cléopâtre*, oubliée maintenant, eut un succès prodigieux. Garnier, Hardi, Rotrou suivirent successivement cet exemple, et firent briller quelques éclairs au milieu de l'obscurité où le théâtre était plongé; mais il était réservé au grand Corneille d'élever tout-à-coup la scène au plus haut degré de splendeur par ses immortels ouvrages.

Les différences dans les mœurs, la religion, le gouvernement et la langue ont dû nécessairement en amener aussi dans les arts que nous avons voulu imiter, et qui ont pris sous nos mains de nouvelles formes. Ainsi les mêmes mots n'ont plus signifié les mêmes choses; nous avons continué d'appeler une action héroïque, dialoguée sur la scène, du nom de tragédie, c'est-à-dire *chanson du bouc*, quoique nos tragédies ne soient plus chantées (du moins avec accompagnement de musique), et que l'auteur du *Siège de Calais*, ait reçu au lieu d'un bouc, une *médaille d'or*.

Ce fut en 1636 que Corneille donna le *Cid*, la première tragédie dont nous puissions nous enorgueillir. Près de deux siècles se sont écoulés depuis cette époque, et cette pièce fait encore un des plus beaux ornements de la scène française; il est à remarquer aussi que le répertoire du théâtre de la

nation, en y comprenant les ouvrages du second ordre, ne se compose à peine que de 150 pièces plus ou moins estimées.

Aristote a défini la tragédie : « l'imitation d'une action qui, par la terreur et la pitié, corrige en nous toutes sortes de passions. »

Les auteurs semblent, depuis quelque temps, mettre le sentiment pénible de l'*horreur* à la place de la *terreur* et de la *pitié*, qui seront à jamais les ressorts de la véritable tragédie.

Il est reconnu que les personnages les plus dramatiques sont ceux qui, par la violence de leurs passions, peuvent être rapidement entraînés aux plus grands crimes, et s'élever de même aux plus sublimes vertus. L'effet de ces caractères impétueux est aussi frappant dans l'*épopée* que sur la scène, et c'est pour cela qu'un grand nombre préfèrent l'*Iliade* à l'*Odyssée* et à l'*Enéide*.

Les femmes qui donnent le ton au théâtre, comme partout ailleurs, ont contribué plus que tout le reste à faire de l'amour le principe de toutes nos pièces de théâtre, et particulièrement de la tragédie,

Les femmes préféreront toujours Racine à Corneille, parce que le premier remue bien mieux leur cœur, et que chez elles le cœur est tout.

Le comble de l'art c'est de combiner le dernier degré de terreur que la tragédie puisse comporter avec l'intérêt qu'elle doit produire, de soulager le cœur apres l'avoir déchiré, de faire succéder les larmes de l'attendrissement à l'épouvante et à la douleur ; Voltaire est parvenu, dans le quatrième acte de *Mahomet*, à ce dernier degré au delà duquel il n'y a plus rien.

Linguet, déjà cité, s'exprime ainsi sur la tragédie : « Elle est la peinture des *infortunes nobles* qui remuent, qui attendrissent le cœur, et non pas l'image des transports de rage qui l'humilient et l'épouvantent.

» Ce ne sont point ces caricatures effrayantes qui touchent, qui affectent l'âme dans les spectacles. Il y a plus de vrai tragique dans le *Sortez* de Roxane, dans *Œnone, qui l'eût cru? j'avais une rivale!* dans tous les morceaux attendrissants de nos bonnes tragédies, que dans les parades chirurgicales de *Drury-Lane* et *Covent-Garden* : il faut bien plus de vrai talent pour les rendre. N'êtes-vous pas cent fois plus ému, plus satisfait, quand vous voyez Achille, insulté par Agamemnon, porter la main sur la garde de son épée, ensuite s'arrêter et dire avec le sang-froid de la fureur :

D'Iphigénie encor je respecte le père,

que s'il allongeait une botte au fils d'Atrée, et que vous vissiez le vieillard tomber à la renverse, haleter et gambiller avec indécence.

Que parlez-vous toujours et d'hymen et d'empire,
Parlez-moi de mon fils, dites-moi s'il respire.

(MÉROPE.)

» C'est avec cette connaissance de la nature que le poète dramatique dispose à son gré de tous les cœurs, c'est en se persuadant bien que tout grand sentiment, toute grande passion dit toujours la même chose quoique de cent manières différentes; ce n'est pas là le répéter, c'est le redoubler, et l'on ne saurait trop le redire aux auteurs tragiques, quand une fois vous avez trouvé le chemin du cœur, avancez toujours sur la même route; point de distractions, point de détours; la plaie est faite, creusez-là profondément, et tournez toujours du même côté; c'est surtout à ce principe que tiennent les grands effets; c'est par là surtout que malgré ses fautes, Voltaire est devenu le plus grand tragique du monde entier. Il disait souvent qu'il ne fallait pas suivre le système de ceux qui ne parlent que de situations multipliées et de coups de théâtre; l'unité, c'est le grand chemin, c'est celui qui va au but. »

La tragédie française présente trois modèles illustres.

Corneille eut un génie sublime : il sut *créer;* il est *grand, noble.*

Racine eut un talent admirable : il sut embellir; il est *parfait, gracieux.*

Voltaire eut un esprit supérieur; il *étendit les routes de l'art.*

La tragédie était chez les anciens une institution politique, un acte de religion. La Grèce fit ériger trois statues d'airain à Sophocle, Eschyle et Euripide; elle ordonna que leurs tragédies seraient conservées dans les archives publiques. On les en tirait de temps en temps pour en faire la lecture, parce qu'il était défendu aux comédiens de les représenter. En France ce n'est qu'une affaire d'amusement pour faire passer quelques heures de la soirée aux désœuvrés.

Ce qu'on dit du style de la tragédie s'applique naturellement au jeu de l'acteur qui la représente. Ce style doit toujours se distinguer par une noble simplicité; il n'admet rien d'ampoulé ni de bas, jamais d'affectation ni d'obscurité. Tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentiments. Il ne faut pas qu'ils

marchent deux à deux, mais que tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois en un seul hémistiche.

Dans la tragédie comme dans la comédie, on veut que le style soit approprié à l'état et aux affections de celui qui parle. Un roi ne doit pas s'exprimer comme un simple particulier, un commerçant comme un cultivateur.

Ce qui donnera une idée du goût des Anglais, relativement à la manière de représenter la tragédie, c'est qu'ils reprochaient à Talma trois défauts capitaux : d'être bourgeois, disaient-ils, monotone, et d'avoir mauvaise tournure.

Il faut connaître le génie de la nation anglaise, ainsi que les pièces de leurs grands maîtres, pour concevoir sur quoi ils fondent leur assertion. Un Anglais, comprenant bien notre langue, bâillera en entendant des vers de Racine ou de Voltaire; il retournera bien vite aux horreurs bizarres, mais attachantes de Shakespeare.

La sensibilité humaine est le principe d'où part la tragédie, le pathétique en est le moyen, l'horreur des grands crimes et l'amour des sublimes vertus sont les fins qu'elle se propose.

Voici quelques anecdotes arrivées à propos de tragédies.

Après la première représentation de *Brutus,* Fontenelle dit à Voltaire qu'il le croyait peu propre à la tragédie; que son style lui paraissait trop fort, trop pompeux, trop brillant. « Je vais donc relire vos pastorales » lui répondit l'auteur d'OEdipe.

Un poète ayant été admis à lire au comité du Théâtre-Français, une tragédie de sa façon, intitulée *Romulus,* elle fut rejetée dès le premier vers, qui commençait par ces mots que le héros de la pièce adressait à son frère : *ô Rémus!* cet *oremus* excita parmi les acteurs un rire inextinguible qui ne permit pas de continuer.

Une demoiselle en lisant un article de journal où l'on critiquait les plus beaux morceaux de *Mérope,* s'écria : « ah! mon Dieu! est-ce que j'aurais fait une bêtise de pleurer à cette pièce. »

La tragédie fut amoureuse et galante sous Louis XIV, philosophique dans le dernier siècle; c'est à la politique qu'elle emprunte aujourd'hui son ressort le plus actif et le plus puissant. Parmi les tragédies représentées depuis longtemps, les *Vêpres siciliennes,* malgré de notables défauts, occupent encore la première place dans l'esprit des connaisseurs.

COMÉDIE.

Imitation des mœurs mises en action.

Le mot comédie, d'origine grecque, est formé de κωμη (comè) village; et de αδω (ado) je chante. En effet, les poètes, quand la comédie prit naissance, allaient de village en village chanter sur des tréteaux les pièces qu'ils avaient composées.

En général, dans la comédie, on doit avoir un air joyeux et tranquille, à moins qu'on ne soit agité d'une violente passion.

La malice naturelle aux hommes est le principe de la comédie. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeants pour exciter la compassion, ni assez révoltants pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi.

La comédie est un portrait: elle diffère particulièrement de la tragédie dans son principe, dans ses moyens et dans sa fin.

Le style comique doit être simple, clair et familier, sans être ni bas ni rampant. On lui permet quelquefois de s'élever; mais, dans ses plus grandes hardiesses, il ne doit point s'oublier: s'il osait monter jusqu'au ton de la tragédie, il serait hors de ses limites. En un mot, ce style doit être assaisonné de pensées fines, délicates, et d'expressions plus vives qu'éclatantes.

Ce n'est qu'en se donnant la *comédie à soi-même*, qu'on peut parvenir à la bien jouer. Quand on représente un personnage comique sans y prendre du plaisir, on n'a l'air que d'un mercenaire qui exerce la profession de comédien par l'impuissance de se procurer d'autres ressources.

En comédie, il ne faut jamais s'efforcer d'être plaisant, comme un tragédien ne doit jamais s'efforcer de paraître sensible ou noble; c'est dans ce cas qu'on n'est jamais ce qu'on veut être.

La haute comédie sera toujours le désespoir de la médiocrité; car il est très-difficile de faire et de jouer une bonne comédie. Dans le drame, on se sauve avec de la chaleur, du mouvement; mais dans la haute, la bonne comédie, il faut payer de sa personne; il faut de l'aisance, du naturel; il faut agir, parler sans paraître contraint; il faut forcer les spectateurs à s'étudier, à se corriger tout au moins de leurs

défauts extérieurs. Il faut en imposer dans ces beaux rôles où l'auteur a eu dessein de représenter l'homme de cour dans toute sa perfection, et vraiment décoré de ce vernis social si propre à remplacer des vertus dont on se rit, et à tenir lieu du vrai mérite que l'on a négligé d'acquérir. Pour réussir dans la haute comédie, il faut avoir reçu une éducation brillante; il faut *avoir fréquenté les salons*, s'être trouvé à des réunions choisies, composées de jeunes gens aimables, d'hommes faits, de femmes charmantes, coquettes même, car la coquetterie ne va jamais sans les grâces. Il faut aussi faire paraître un grand fonds de suffisance, un ton bien dédaigneux; il faut faire de soi-même son idole; dédaigner, critiquer, trancher; avoir souvent l'ironie sur les lèvres; être caustique, mordant, railleur; fouler la terre avec audace, avec fracas; enfin tout faire, tout dire, comme dit et fait l'homme qu'on appelle dans le monde homme de bon ton.

DES THÉATRES LYRIQUES.

Nous en avons maintenant quatre à Paris : Les Italiens, où l'on chante fort bien; l'Académie impériale de musique, où l'on chante ordinairement bien fort; l'Opéra-Comique, où l'on chante souvent bien et quelquefois mal; et le Théâtre-Lyrique où l'on trouve tout cela.

Ce dernier théâtre ne fait que commencer à exister, et il doit devenir la pépinière des trois autres sous l'habile direction de M. Seveste, surtout si ce directeur expérimenté et d'une haute intelligence était encouragé par le gouvernement.

OPÉRA.

Composition dramatique et théâtrale à laquelle concourent tous les arts.

L'Opéra compte à peu près cinquante-six chanteurs ou chanteuses de tous les rangs, environ cent quarante danseurs, soixante-quinze musiciens d'orchestre, et un nombre *infini* d'employés.

L'Opéra coûte des sommes énormes au trésor de l'Etat; mais en revanche, il rapporte à la nation une somme de gloire considérable, à ce qu'on dit au moins. C'est une compensation qui doit combler d'orgueil et de joie les contribuables qui concourent à ce brillant résultat.

OPÉRA.

Drame lyrique; lieux où l'on représente ce genre de pièces.

Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

L'Opéra a dû sa naissance en France au cardinal Mazarin; ce prélat, digne émule du cardinal Bertrand de Bibiena, employa tout son crédit à propager les théâtres lyriques, dont on sait que les papes ont été les premiers directeurs. Nous avons, au commencement de cet ouvrage, parlé du privilège accordé à un abbé (l'abbé Perrin), et qui passa ensuite au musicien Lulli; c'est de cette dernière époque que datent les beaux jours de notre Opéra.

Les ballets, les décorations, la pompe théâtrale sont en grande partie les principaux objets qu'on vient admirer à l'Opéra. *La Bruyère,* en parlant du goût qu'on a en général pour ce genre de spectacle, s'exprime ainsi;

« C'est prendre le change et cultiver un mauvais goût que de dire, comme on l'a fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants et qui ne convient qu'aux marionnettes. Elle augmente et embellit la fiction, soutient, dans les spectateurs, cette douce illusion, qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux *Bérénice* et à *Pénélope,* (1), il en faut aux opéras; et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un continuel enchantement. »

On peut affirmer, malgré les critiques, que notre grand Opéra est un spectacle *unique* dans le monde; et on peut s'en persuader en lui comparant, sans prévention, les théâtres du même genre chez l'étranger.

Nous avions reproché à l'Académie impériale de musique d'oublier son titre, en laissant la danse prévaloir sur la *scène lyrique;* aujourd'hui ce reproche n'existe plus, depuis que se sont produits les chefs-d'œuvre des *Auber,* des *Halévy,* des *Meyerbeer,* etc.

On doit trouver à l'Opéra trois genres distincts réunis: d'abord la tragédie lyrique proprement dite, ensuite l'opéra

(1) Tragédies du temps.

de genre et le ballet d'action; ce dernier ne doit pas envahir la scène à l'exclusion des deux autres.

Voici une observation qui s'adresse aux acteurs lyriques en général; elle est relative à l'expression de leur jeu et de leur chant: Il y a dans nos *opéra séria* des rôles qui exigent autant de noblesse et de pathétique que les grands rôles tragiques; et les principes qui s'appliquent à ceux-ci doivent naturellement servir de règles aux premiers. Il faut donc que les chanteurs se pénètrent de la nécessité d'être *acteurs* et se perfectionnent dans l'action théâtrale, aussi bien que dans l'action musicale. Nourrit, mesdames Branchu et Pasta, ont prouvé qu'on pouvait réussir à la fois dans l'une et l'autre.

Quant au chant dans les opéras, les acteurs, à qui l'on reproche des imperfections, se rejettent ordinairement sur l'accompagnement souvent trop fort des musiciens; ceux-ci, de leur côté, disent que ce sont les acteurs qui, par leurs cris, les obligent à en agir ainsi.

On peut faire à cet égard, une remarque qui paraîtra singulière, c'est que l'orchestre de l'Opéra est composé d'artistes supérieurs dans leur genre, et que conséquemment chacun d'eux, étant maître sur son instrument, peut cependant, avec un jeu parfait en particulier, nuire à l'harmonie générale.

Nous ferons une dernière observation sur l'illusion résultant des décorations à l'Opéra: c'est qu'à ce théâtre où elle est beaucoup plus nécessaire qu'à tout autre, elle est quelquefois sacrifiée dans les changements à vue, où le travail des machines et le bruit des trappes et des poulies viennent détruire le charme du spectateur.

OPÉRA-COMIQUE.

Genre de pièce qui tient le milieu entre l'opéra et le vaudeville. Théâtre où l'on représente ces sortes de pièces.

Voltaire écrivait en 1769 : « L'opéra-comique n'est autre chose que la *foire renforcée.* » S'il vivait maintenant, il tiendrait sans doute un langage tout contraire; car on peut reprocher à l'opéra-comique de n'être point en général assez comique; certaines pièces nouvelles en fournissent la preuve.

Il est à craindre que le mélodrame, qui a déjà porté une rude atteinte à notre premier théâtre, ne vienne aussi régner sur la scène de l'opéra-comique; ce qui serait d'autant plus déplorable, que ce théâtre étant en quelque sorte le favori du public, pourrait finir par corrompre son goût, lorsqu'au contraire tous les spectacles doivent tendre à l'épurer.

DRAME.

La scène tragique, illustrée sous Louis XIV, par les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et de Molière, le fut encore sous Louis XV par ceux de Voltaire et de Crébillon. Mais il s'ouvrit dans la carrière théâtrale une route nouvelle ; on y exploita un genre mixte qu'on nomma le *drame*.

Nivelle de la Chaussée fut le premier qui mit ce genre en vogue dans sa pièce intitulée le *Préjugé à la mode*. Plusieurs écrivains l'imitèrent et prouvèrent qu'il est possible, sans employer ni le poignard de Melpomène, ni le masque de Thalie, d'intéresser vivement les spectateurs.

Ce genre nouveau, contre lequel s'élevèrent les partisans de la routine, offre un nouvel attrait pour la scène, augmente la somme de nos jouissances et choque quelquefois moins que les autres genres la raison et les vraisemblances.

Cependant Voltaire, parlant de la comédie larmoyante (et voulant sans doute désigner le drame), dit que ce n'est qu'un monstre né de l'impuissance d'être ou plaisant ou tragique. Ce jugement est trop sévère ; nous voyons tous les jours des scènes très-comiques et bien conçues dans plusieurs de nos drames

Au reste, il est certain que des acteurs, médiocres dans la tragédie et dans la comédie, peuvent être bons dans le drame, et à plus forte raison encore dans le mélodrame, genre le plus larmoyant des larmoyants.

MÉLODRAME.

Drame mêlé de chant.

Le mélodrame est un drame accompagné de musique et mêlé de danse.

C'est le genre qui a concouru à faire perdre en province, et même à Paris, le goût de la tragédie et de la comédie.

Il y a eu cependant quelques mélodrames passables : la *Pie Voleuse*, les *Frères à l'Epreuve*, la *Famille d'Anglade*, le *Fils banni*, et quelques autres ; ce dernier, joué jadis au théâtre de l'Ambigu-Comique, remplissait bien toutes les conditions imposées au genre : on y riait, on y pleurait, on y frémissait, on y chantait, on y dansait, on y criait et on y mourait.

Plusieurs acteurs ont prouvé qu'on pouvait, avec de l'esprit et du goût, faire un long séjour aux boulevards, et déployer ensuite sur une scène plus élevée les habitudes du grand monde. D'autres acteurs, au contraire, sont arrivés aux boulevards en sortant de grands théâtres où ils n'étaient point

supportés, et se sont fait une réputation, et même une réputation méritée, dans ces nouveaux parages.

Le mélodrame était autrefois le pilori des coquins subalternes. Il fut inventé pour la punition du crime et le triomphe de la vertu. Les brigands furent longtemps les héros obligés du mélodrame, les princes et les potentats leurs succédèrent, après eux vinrent les capitouls, les mauvais magistrats et les fanatiques; depuis, y figurèrent les vampires et les êtres infernaux. Aujourd'hui, la poétique a changé; le mélodrame est devenu le greffe des cours d'assises, et le registre des crimes bourgeois.

Villeneuve, très-bon père noble de l'ancien Ambigu-Comique, situé sur le boulevard du crime, comme on disait alors, reçut un jour, d'un de ses admirateurs, l'élégie suivante :

« Père infortuné! à combien d'épreuves ta sensibilité a-t-elle été mise? Tu as bu jusqu'à la lie la coupe de la douleur! Ta fille a déshonoré tes cheveux blancs; un indigne ravisseur t'a dérobé cet objet de toutes tes affections! et tu as survécu à tant d'infortune; tu as survécu pour pardonner! Que je t'admire, que je te plains! et quand je pense que pendant quinze ans tu devras, au terme de ton engagement, traîner une existence agitée par tant d'émotions, je m'étonne de ta constance et de ta force, et je me demande, avec le romantique, si *le sac lacrymal* que tu vidas si souvent, pourra suffire aux torrents de larmes que tu as à répandre désormais encore de huit à onze heures du soir!...»

C'est à cette époque du règne du bon vieux mélodrame, que Mlle Adèle Dupuis jouissait d'une grande réputation de sensibilité; d'une sensibilité telle, qu'on prétend que le pompier de service, en faisant sa ronde après le spectacle, trouvait quelquefois cette malheureuse encore évanouie sous le banc fatal, où la malédiction de son père l'avait foudroyée.

VAUDEVILLE.

Chanson. Petite pièce mêlée de couplets.

Basselin, foulon de Vire en Normandie, se réunissait avec quelques amis dans un endroit appelé le *Val-de-Vire*, et on y chantait des couplets qui furent appelés *veaux-de-vire*, de là l'origine du mot *vaudeville*.

De l'Opéra-Comique déjà si léger, mais trop attrayant pour devoir jamais cesser de plaire, on a extrait le futile Vaudeville, qui ne se soutient que par la multiplicité et le renouvellement perpétuel de ses pièces. Le Vaudeville, très-

inférieur à l'Opéra-Comique, ne vaut que parce qu'il tient de ce dernier; privé de musique propre, il a une infinité de couplets touscalqués sur un petit nombre d'airs d'emprunt, répétés dans tous ses poèmes, et dont l'uniformité choque et fatigue souvent : un de ses principaux genres est la parodie; ce genre défigure et dégrade les plus beaux ouvrages, car il gâte tout ce qu'il touche pour se l'approprier; son extrême frivolité contribue à renforcer celle de la nation.

On peut en général reprocher aux acteurs qui jouent le vaudeville, de chercher à ridiculiser les comédiens les plus remarquables, en faisant ce qu'on appelle leur *charge*. Ces caricatures peuvent amuser un moment le spectateur; mais elles lui donnent en même temps une faible idée du talent réel de celui qui les exécute.

Il serait permis de faire sur le Vaudeville la même remarque que nous avons déjà faite sur l'Opéra-Comique; c'est qu'il semble trop souvent oublier son titre. En effet, ce n'est que l'esprit et la gaîté qui peuvent soutenir ce genre de poème, et il y a tel de nos vaudevilles nouveaux où l'on pleure comme à *Misanthropie et Repentir*. Ce qui a peut-être contribué à donner de la vogue à ces sortes de pièces, c'est le talent que quelques acteurs et actrices y ont déployé. *La Dame aux Camélias* et *les Filles de Marbre*, ont obtenu tout récemment un *colossal* ou *pyramidal* succès (comme on dit en termes de coulisses), un succès de larmes et d'argent, et cela au théâtre des Flons-Flons. Comme tout change!

FÉERIE.

Pièce qui exige beaucoup de pompe et de beaux décors, qui est mêlée de chant et de danse, de transformations, de travestissements, et de changements à vue; enfin c'est un genre d'ouvrage qui se propose plutôt d'exciter les sensations des spectateurs que ses sentiments.

Depuis un certain nombre d'années, les féeries se sont multipliées sur nos théâtres; plusieurs ont réussi, entre autres, *Les Pillules du Diable* et *La Biche au Bois*; cette dernière eut un grand succès et rapporta, dit-on, beaucoup à ses auteurs MM. Cogniard frères, alors directeurs du théâtre de la Porte Saint-Martin (1).

Une autre féerie, *Les Sept Merveilles du Monde*, a obtenu

(1) Il est à remarquer que ces messieurs n'avaient point de droits d'auteurs à payer pour leurs féeries, aussi n'interrompaient-ils ces ouvrages que lorsque les recettes tombaient au-dessous de 1,500 fr. en moyenne.

il y a peu de temps un succès immense; elle a produit 435,000 francs de recette en 120 représentations, et tout le monde a pu être porté à croire que de telles recettes avaient enrichi nécessairement l'habile directeur de la Porte Saint-Martin, M. Marc-Fournier. Il n'en est rien, car il résulte des renseignements précis que nous avons recueillis, qu'en définitive, les énormes frais qu'a nécessités la mise en scène de cette splendide féerie ont été, pour ainsi dire, seulement couverts.

Ainsi, *Les Sept Merveilles du Monde* qui ont attiré tout Paris et une partie de la province, n'ont pas été une merveille pour la direction, et si quelqu'un a gagné dans cette magnifique exhibition, ce sont les auteurs.

Ces faits auront prouvé deux choses : d'abord, c'est que M. Marc-Fournier paraît vouer à l'art un culte qu'il fait passer en première ligne avant ses intérêts; en second lieu, et relativement aux pièces de ce genre, qu'une féerie aussi complète que *Les Sept Merveilles du Monde*, n'est possible que lorsqu'un théâtre, par un traité particulier, a mis les droits d'auteurs en rapport avec les frais extraordinaires qu'elle nécessite toujours.

Il nous semble, en effet, peu rationnel que les auteurs d'un ouvrage, dont le principal mérite repose sur les décors, les costumes et le luxe de la mise en scène, exigent des droits aussi élevés et même quelquefois plus élevés que l'auteur émérite d'un drame qui a passé une année à châtier son œuvre, qui et ne coûte au directeur qui la monte qu'une dizaine de mille francs.

ACROBATIE.

Acrobate (synonyme de funambule), artiste qui danse sur la corde.

On a quelquefois vu sur les boulevards, des singes voltigeurs qui pratiquaient l'acrobatie avec le plus grand succès, et au grand désespoir des artistes de madame Saqui: ce genre de spectacle a vieilli; au lieu de voir des acrobates au Théâtre des Funambules, on n'y voit plus aujourd'hui que des pierrots très-enfarinés; ils auraient dû disparaître avec Debureau.

FARCES.

Les farces de Molière abondent en détails admirables que nos oreilles devenues un peu bégueules ne savent plus entendre; elles se sont habituées, cependant, à La Marchande de

Goujons, au Pâté d'Anguille, et aux autres pièces de cette espèce.

Les bonnes farces sont très-difficiles à faire.

PARADE.

Spectacle en plein vent et sans prétention.

Bobèche et Galimafrée ont rendu célèbre ce genre de farce auquel se rabaissent souvent des acteurs qui ne savent point respecter leur talent (1).

Fleury, assistait souvent à cette sorte de spectacle, qui paraissait beaucoup le divertir.

REPRÉSENTATION (première).

Exposition devant le public d'une pièce nouvelle.

C'est une chose fort agréable qu'une première représentation : on y voit des états-généraux en miniature, des cabales, des gens qui crient, un parti qui accepte, un parti qui refuse, de la liberté, et surtout beaucoup de critique; chacun jouit du *liberum veto*. En général, on ne doit pas s'en tenir aux délibérations d'une première séance; on ne juge bien des ouvrages de goût qu'à la longue, et même dans les choses plus graves, on peut voir que le public n'a jamais jugé qu'avec le temps; surtout aujourd'hui que par une mesure assez singulière, les trois premières représentations d'un ouvrage appartiennent à la direction, aux auteurs et aux acteurs, mesure qu'on ne doit pas approuver; ce sont des frais inutiles, et l'on voit tous les jours, malgré ces soins, des pièces tomber aux représentations suivantes.

Nous n'approuvons pas non plus la nuisible habitude qu'on a contractée depuis longtemps déjà, de faire connaître d'avance à tout Paris, avec grand renfort de louanges, les noms des auteurs des pièces nouvelles. Cela diminue d'abord la curiosité; en outre, c'est souvent fatal à l'auteur, à cause des coteries opposantes; en dernier lieu, quand il y a succès, il est même moins éclatant parce qu'il était annoncé.

On sait d'ailleurs que ce qui est prôné et tant vanté d'avance, ne réussit presque jamais; c'est toujours la fable de la montagne qui accouche d'une souris.

Tout le monde sait cela, tout le monde le répète, et tout le monde tombe dans cette ridicule inconséquence.

(1) En terme de coulisse, faire la parade, c'est jouer dans la première pièce, c'est-à-dire avant l'heure où ce qu'on appelle la bonne compagnie arrive au théâtre.

Les jours de première représentation peuvent être comparés aux assemblées du peuple; on ne sait jamais si on couronnera son homme ou si on le lapidera.

Le succès d'une première représentation est en partie presque toujours dans les acteurs, et lorsqu'on bâille à une première représentation, c'est un mal dont on ne guérit jamais.

Pourquoi faut-il encore que les opinions politiques viennent se mêler aux sciences et aux arts; comme s'il s'agissait dans le jugement qu'on doit porter sur une œuvre de littérature ou sur une pièce de théâtre, du sort d'un empire, ou de la paix ou de la guerre? Eh! qu'importe, quel soit l'auteur d'un bel ouvrage! que doit importer aussi aux savants, aux artistes, dans quelles sources ils puiseront tout ce qui est beau, tout ce qui doit les éclairer! Le savant, l'artiste est le citoyen du monde entier; il ne doit connaître et n'envisager jamais que les objets de ses études.

Il est reconnu généralement dans les beaux-arts, et surtout dans ceux d'imitation, qu'*un rien peut quelquefois tout gâter*. Cette vérité s'applique aussi aux premières représentations, car on ne peut pas plus compter sur le succès d'une pièce nouvelle que sur la vie. Un bon mot, une plaisanterie dite à propos suffisent pour amener une chute.

A la première représentation de *Sémiramis*, le théâtre se trouva tellement obstrué par la foule, qu'à peine les acteurs avaient-ils une petite place sur l'avant-scène; au moment de l'ouverture du tombeau de Ninus, placé sur le côté du théâtre, la sentinelle se mit à crier très-haut: « Messieurs, place à » l'ombre, s'il vous plaît, place à l'ombre! »

Cette naïveté manqua d'occasioner la chute de la pièce.

Dans une circonstance à peu près semblable, une comédie tomba, parce qu'un plaisant se mit à crier à l'arrivée d'un laquais qui s'efforçait de traverser la foule en apportant une lettre: « *Place au facteur!* »

Lorsqu'on donna le *Roi Léar* pour la première fois, au moment où il prononça cet hémistiche:

J'ai besoin d'être père. . . .

une dame s'écria vivement: Ah! fi! que c'est indécent! »

A la première représentation des *Abdérites*, comédie de Moncrif, jouée en 1732, un instant avant le lever du rideau, le parterre voyant un abbé placé au théâtre dans les premiers rangs, se mit à crier: A bas! M. l'abbé, à bas! L'abbé resta tranquille en dépit des clameurs; mais comme on con-

tinuait à le huer, il se leva, et s'adressant au parterre : « Messieurs, dit-il, depuis qu'on m'a volé une montre d'or en votre compagnie, j'aime mieux qu'il m'en coûte une place au théâtre, que de risquer encore ma tabatière. » Les huées se changèrent en applaudissements, et M. l'abbé reprit sa place.

Cette anecdote prouve bien qu'avec de l'assurance et de la présence d'esprit, on peut se tirer d'un mauvais pas en face du public, toujours facile à désarmer par un mot plaisant. Tout le monde connaît la réponse de l'abbé Maury, dans une circonstance un peu plus tragique, réponse qui lui sauva la vie (1).

J.-J. Rousseau venant d'assister à la représentation de l'*Amant de lui-même*, pièce qui n'eut point de succès, entra dans un café voisin de la comédie, et dit tout haut au milieu d'une foule de monde : « La pièce nouvelle est tombée ; elle mérite sa chute. Elle est de Rousseau de Genève, et ce Rousseau, c'est moi. »

Ce trait original peint bien le caractère de l'auteur d'*Emile*.

EXTRAORDINAIRES (Représentations).

Après vingt ans de service, les acteurs sociétaires des théâtres impériaux ont droit à une représentation à bénéfice. — L'extraordinaire est là de rigueur. Le piquant, l'original, le nouveau, sont mis à contribution ; on rassemble dans le même cadre des acteurs tout étonnés de la rencontre, et des pièces qui hurlent de se trouver ensemble. Les représentations extraordinaires ont quelques rapports communs à toutes : elles finissent après minuit, elles coûtent fort cher, et elles ennuient.

ORIGINE DE LA CENSURE DES PIÈCES DE THÉATRE.

Arrêt du parlement, du 23 janvier 1538, qui accorde aux basochiens de faire jouer leurs pièces à la table de marbre, « ainsi qu'il est accoutumé, porte cet arrêt, en observant » *d'en retrancher les choses rayées.* »

Si les allusions qu'on peut faire doivent empêcher les pièces d'être jouées, il n'y en aurait aucune qui pût être représentée.

(1) L'abbé Maury passant sur la place de Grève, en 93, fut apostrophé par la populace qui criait : « A la lanterne ! L'abbé Maury, à la lanterne ! » Il s'arrêta et dit froidement : « Quand vous me mettrez à la lanterne, y verrez-vous plus clair ? »

Tous ces gens qui cherchent des allusions odieuses jusque dans les choses les plus innocentes, sont les fléaux de la société ; ils ne sont bons qu'à commenter l'Apocalypse.

Il paraît que les censeurs de 1768, temps où écrivait Voltaire, ressemblaient beaucoup à d'autres plus rapprochés de nous, dont la sagacité et la pénétration savent deviner le mal où des gens ordinaires et même des gens d'esprit se garderaient bien d'en aller chercher.

Une inquisition de la pensée est un mauvais moyen de faire cesser les allusions au théâtre. Le public mal disposé se donne le malin plaisir de faire des applications bonnes ou mauvaises, et il en trouve dans des passages sur lesquels il ne se serait jamais arrêté, si les censeurs eux-mêmes n'avaient pris la peine de les indiquer par leurs coupures.

RIDEAU D'AVANT-SCÈNE.

Il faut de la simplicité dans la composition d'un rideau d'avant-scène. Cette toile n'étant faite que pour cacher à l'œil du spectateur mille détails préliminaires de la représentation qui nuirait à l'illusion qu'il vient chercher, elle ne doit pas avoir la prétention d'être autre chose. Sous ce rapport, les draperies de l'Opéra, de Feydeau et du Théâtre-Français sont excellentes. Un tableau-rideau nous paraît fort déplacé.

DÉCOR (Décoration).

Ensemble des décorations d'une pièce de théâtre.

Les gens du monde et les journalistes se servent souvent et improprement de ce mot pour désigner les peintures de MM. Cicéri et Daguerre ; ils doivent le laisser au vocabulaire des machinistes.

DÉCORATION.

Représentation des lieux, sur un théâtre, où l'action est supposée se passer. Moyen d'illusion que recherche quelquefois le théâtre français.

Le théâtre étant une optique où tout doit concourir à rappeler la nature, on a tort de négliger les moyens qui peuvent habilement tromper l'œil et abuser l'esprit. C'est dans ce but que les décorations furent inventées, et que chaque jour on les perfectionne. L'effet général d'une décoration dépend d'un concours extraordinaire d'effets particuliers. Si le décorateur n'avait à vaincre que les difficultés résultantes des solutions de continuité fréquentes qui proviennent tant de l'éloigne-

ment des coulisses que du vide à combler entre chacune d'elles à leur partie supérieure, peut-être obtiendrait-il facilement les résultats satisfaisants qu'il poursuit avec tant de peines : mais il a encore contre lui les jeux et les combinaisons de la lumière, et la disposition des objets, qui est toujours donnée de telle sorte que la décoration qu'il doit exécuter ne nuise pas à l'emplacement de celle qu'il a déjà faite.

Ces obstacles nombreux ne peuvent être surmontés qu'avec beaucoup d'adresse ; aussi le tracé et la peinture des décorations sont-ils des mensonges continuels que le talent de l'artiste s'applique à cacher par d'ingénieux moyens. La perspective, obligée de se soumettre à certaines nécessités de position, brise ses lignes en outrant ses raccourcis, et la couleur prononce ses tons en se faisant une harmonie bizarre qui blesserait la vérité, si la base de la vérité au théâtre n'était une tromperie calculée.

La décoration a son vocabulaire, dont nous devons donner une idée. Elle appelle du nom de *ferme* tout ce qui, n'étant pas *coulisse* (c'est-à-dire placé de chaque côté du théâtre, et dans le sens de la largeur de la scène), est établi sur *châssis*.

Les *châssis* sont des squelettes de bois, de formes et de dimensions différentes. La toile recouvre ces châssis et reçoit la couleur qui figure les *coulisses* et les *fermes*. Les fonds d'appartements et de palais qui ne descendent point du cintre sont des *fermes* ; ce sont aussi des *fermes* que les maisons qui sortent de l'alignement des coulisses, et prennent sur le théâtre une position oblique ou perpendiculaire.

Tout ce qui, étant debout, n'est ni *ferme* ni *coulisse*, est *rideau*. Les fonds de paysage adhérents aux ciels sont de cette dernière espèce. Les *rideaux* se roulent en remontant au cintre. Les besoins de l'économie ont introduit l'usage des *rideaux* sur lesquels sont peints un ciel et un horizon de mer, et devant lesquels on place des *fermes* de paysage ou d'architecture, suivant l'occasion, de manière à faire un fond à deux fins.

Les *montagnes* sont composées de *ponts* et de *fermes*. Les *ponts* sont des planches placées dans un plan incliné, et appuyées sur des *tréteaux* qui prennent le nom de *fermes* (l'emploi de ce terme pour désigner deux objets différents est une pauvreté dans le dictionnaire des décorations). Les retours des montagnes à leurs extrémités supérieures s'appellent des *paliers*, et les derniers plans de ces montagnes sont désignés par le nom de *praticables*.

Les *coulisses* sont posées sur des arbres debout, armés par leurs extrémités inférieures de crampons de fer propres à retenir les *châssis*, et accouplés de manière à se mouvoir en-

semble. Cet appareil est ce qu'on nomme un *charriot*. Les deux arbres du charriot sont traversés de chevilles de fer, ou garnis de taquets propres à faciliter aux ouvriers les travaux élevés. Les arbres isolés qui se déplacent en s'arrachant de leur emplanture, s'appellent des *portants*, ils soutiennent toutes les portions de la décoration qui ne sont pas *rideaux* ou qui ne peuvent être sur *charriots*.

Les *trappes, trapillons*, etc., appartiennent aux machines, ainsi que les *fils* ou cordes qui les font mouvoir.

DES AFFICHES DE SPECTACLE.

Des titres. — Incessamment. — En attendant.

Pendant que l'homme opulent balance et reste indécis sur le genre d'amusement qui, le soir, aura l'honneur de le faire bâiller, la grisette et le petit bourgeois se pressent pour découvrir le spectacle qui sera le plus digne de fixer leur intérêt. C'est ordinairement au titre ou au simple aspect de l'affiche, que cette classe d'amateurs s'en rapporte; aussi en voit-on de toutes les tailles, de toutes les formes et de toutes les couleurs. On en voit de blanches, de rouges, de vertes, de jaunes et de marbrées. Donne-t-on à un de ces spectacles la représentation d'un diable d'une couleur quelconque, l'affiche y répond; joue-t-on l'*Homme vert*, un énorme placard vert captive votre attention; *il semble que, pour produire de l'effet, il soit nécessaire de sortir de la nature et d'exagérer les sensations.*

Les titres de beaucoup de pièces sont aussi ridicules que ceux de nos romans. Ce ne sont plus des sujets doux et simples, indiqués par le bon goût et par la saine morale, qui disposent à la sensibilité, et qui offrent une école de mœurs; mais ce ne sont que des intrigues monstrueuses, gigantesques et ridicules, qui, décorées de titres plus ridicules encore, excitent l'avide curiosité d'une multitude ignorante.

Le *titre* n'est pas un accessoire qu'il faille négliger dans la composition d'une pièce de théâtre; son influence s'étend sur la recette et quelquefois sur le succès. Si, au lieu de s'appeler *Misanthropie et Repentir*, le drame germanique de madame la comtesse de Valivon eût été intitulé : *la Femme volage et repentante*, il n'eût peut-être pas eu dix représentations. — Les directeurs de province possèdent au plus haut degré l'art de déguiser la vieillesse des ouvrages par la nouveauté des titres. *L'Imposteur* fut le titre à l'aide duquel Molière obtint la permission de jouer Tartuffe. La tragédie de Mahomet avait

aussi été appelée le Fanatisme, par Voltaire, qui fut obligé de changer le titre.

Attendant (en). — Locution qui peut se traduire par ces mots : Ajournement indéfini. On place sous cette rubrique les pièces qu'on est à peu près décidé à ne plus représenter, mais dont l'auteur mérite assez d'égards pour qu'on lui donne la consolation d'une annonce illusoire. Pour ceux qui sont familiarisés avec le langage des régies, au premier jour veut dire bientôt, incessamment, peut-être, et en attendant, jamais, très-souvent.

Le mot *incessamment* veut dire, en style correct : sans cesse ; et par une assez bonne plaisanterie, il signifie tout le contraire sur une affiche de théâtre.

DES COULISSES.

Les coulisses sont les endroits du théâtre de chaque côté de la scène, où doivent ne se trouver que des personnes attachées au théâtre. On y voit cependant, presque tous les soirs, et surtout lorsque le spectacle est attrayant, une foule de personnes qui ne devraient point s'y trouver, et quelquefois même le public en masse, que l'on fait payer pour s'y placer, lorsque la salle est pleine.

Ces infractions aux lois qui ordonnent qu'il n'y ait absolument dans les coulisses que les personnes nécessaires à la représentation, nuisent beaucoup à l'illusion du public et des acteurs, ainsi que la rampe et cette niche du souffleur qui coupe les acteurs en deux pour un certain nombre de spectateurs.

Les acteurs doivent éviter avec le plus grand soin de se laisser voir dans les coulisses par les spectateurs placés latéralement de chaque côté de la salle près de l'avant-scène. Il ne faut pas surtout qu'ils se mettent dans le cas de s'attirer des épigrammes dans le genre de la suivante :

Hier, chez Melpomène, aux déchirants adieux
De Titus et de Bérénice,
De longs ruisseaux de pleurs coulaient de tous les yeux,
Quand un rustre attendri de cet affreux supplice
Que des deux amants malheureux
Causait à tous les cœurs le cruel sacrifice,
S'écria : Eh ! bonnes gens, ne pleurez pas sur eux ;
Ils ne sont point partis, je les vois tous les deux
Qui s'embrassent dans la coulisse.

BONVALOT.

DU VOCABULAIRE DES COMÉDIENS.

Le vocabulaire des comédiens dont on doit désirer vivement la suppression, est très-considérable; nous en rapportons pour satisfaire la curiosité du lecteur, les mots les plus saillants :

Ancienneté. — Le droit d'aînesse des comédiens, est au théâtre comme à la ville, abusif, ridicule et tyrannique. Les cadets de famille ont quelquefois plus d'esprit que leurs aînés. On a fait la même remarque à propos des acteurs.

Argent. — Faire de l'argent ne se dit point comme on pourrait l'entendre, d'un faux-monnayeur, mais bien d'un acteur ou d'une pièce qui attire du monde.

Brioche. — Faute quelconque pendant une représentation, on a cité dans le temps, entre autres brioches au Théâtre-Français le refus de la tragédie des *Vêpres siciliennes;* on pourrait y ajouter aujourd'hui celui de *l'Honneur et l'Argent.*

Brûler les planches. — On le disait des acteurs qui, semblables à Philippe du Vaudeville, à Bernard-Léon, à Bosquet-Gavaudan, avaient plus de chaleur que de véritable verve comique. — Se dit aussi d'un acteur qui enlève la majorité du public, soit par un jeu véritablement énergique, soit par des mouvements désordonnés. Mais l'expression : *brûleur de planches* est tout-à-fait prise en mauvaise part; elle signifie : un acteur qui n'a pour tout talent que de l'audace, de bons poumons et beaucoup de mouvement.

Cabale. — On dit qu'il se trouve maintenant dans la cabale, d'un côté, les applaudisseurs, bisseurs, rieurs, chatouilleurs, pleureurs, pleurnicheurs, mousseurs, bonnisseurs, emblémeurs, enleveurs, enthousiasmeurs, et de l'autre, les siffleurs, les chuteurs, éternueurs, tousseurs, remueurs et crieurs.

Cachet. — Donner un cachet à un rôle, c'est le jouer bien ou mal, d'une manière originale.

Casaque (la grande). — Costume des anciens valets de comedie. Hector, du Joueur, Mascarille, de l'Etourdi, etc., appartiennent à cette classe de rôles comiques joués par les valets, et désignés sous le nom de grande casaque. (Voyez *Livrée,* au Manuel) *Petite Casaque.* Petite livrée.

Cracher sur les quinquets. — Faire des efforts inouïs, qui prouvent toujours du reste la faiblesse de l'acteur.

Camarade. — Au théâtre, ce mot est bien rarement synonyme d'ami, et cependant, dans l'intérêt de l'art, il devrait

toujours l'être; mais dans les coulisses on est malheureusement plutôt ennemi que rival.

Chauffer. — Se remuer, s'agiter, s'évertuer pour faire de l'effet.

Chef d'emploi. — L'ancienneté donne ce titre plus souvent que le talent.

Comique comme une paire de mains jointes. — *Riant comme une malle.* — Pour dire un acteur de la comédie qui n'est nullement comique.

Déblayer. — Négliger entièrement toutes les phrases incidentes pour produire un effet. Courir au but à toutes jambes.

Double, Doublure. — Acteur en second ou troisième après le chef d'emploi.

Double. — Expression ridicule qui présente à l'esprit précisément le contraire de ce qu'elle signifie; car double est deux fois la même valeur, et l'on entend cependant par ce mot en terme de coulisses, *moins*, très-souvent c'est plus.

Par le mot double, les comédiens ont voulu dire représentant. On devrait plutôt se servir du mot remplaçant : il serait plus analogue.

Egayer. — Se dit d'un acteur auquel le public rit au nez. Ce mot n'est pas encore aussi fort que celui d'être *travaillé;* car lorsque l'acteur est travaillé par le public, il est hué, sifflé, etc.

Enlever. — Se faire enlever, redemander, couronner. C'est lorsque l'ami dit à l'acteur, comme Potier dans *le Bénéficiaire* : Ça me coûtera cher, mais je te *la jetterai.*

Epater. — Mot nouveau, mais qui est fort en usage. Des acteurs s'entendant pour un effet, disent, il faut *épater* le public; un acteur dit, j'ai *épaté* mon camarade; quel épatement ! Il paraît qu'on a trouvé dans les coulisses, que ce mot était plus convenable que celui *d'étonner.*

Froid comme une corde à puits. — Pour dire un acteur privé de tout sentiment.

Mousser. — Synonyme d'enlever.

Pyramidal. — Expression gasconne, inventée par un poète toulousain, pour caractériser les succès que devaient obtenir ses ouvrages, et qu'ils n'ont pas obtenus.

Depuis, les artistes et les auteurs l'emploient fréquemment, mais pour signifier un succès quelconque.

Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'on dise un succès *monstre ;* ce serait donc un succès *horrible, affreux !*

Roustissure. — Mot le plus ignoble du Vocabulaire. C'est

quand un acteur, à l'aide d'un jeu faux et d'un effet de voix qui n'est pas naturel, se fait applaudir.

Servir. — Signifie l'attention qu'ont deux acteurs de se faire tel geste convenu, ou de parler sur un tel ton de voix, pour produire un certain effet.

FIGURANTS, COMPARSES.

Notes de l'empire dramatique.

Les comparses sont des espèces de machines à face humaine, chez qui l'organisation intellectuelle paraît incomplète. Ces automates, qui obéissent à une impulsion donnée, ont le mouvement, mais pas tout-à-fait la vie. Ils ont des yeux pour ne voir que la clef qui les monte; des pieds pour trotter au pas accéléré ou se balancer lentement au pas ordinaire; et des bras pour mouvoir un bouclier de carton et une lance de bois argenté. Le malheureux qui s'engage à servir dans les rangs de ces muets à ressorts, qui portent les faisceaux devant *Néron* ou le palanquin du *Calife de Bagdad*, renonce à la manifestation de toute volonté. Si l'ordre du jour est de marcher, il marche; de combattre, il croise le fer; de mourir, il meurt; de vaincre, il remporte la victoire; mais tout cela, il doit le faire sans intention, sans enthousiasme, sans passion. Qu'il délivre le roi *Richard*, ou qu'il frappe un tyran détesté, l'action doit être la même; pour lui, il n'y a que des combats mesurés, des sentiments régularisés par le bâton du chef d'orchestre, des élans calculés par le régisseur. Le comparse reçoit, en retour de son obéissance passive et de son exactitude à l'appel militaire, de vingt à trente sous par soirée. Il n'a ni feux, ni congés, ni indispositions, ni représentation à bénéfice.

Brandes, acteur allemand, parle dans ses mémoires d'une troupe sous la direction de Senerling à Lubeck; voici une anecdote qui est arrivée pendant une de ses représentations, et dont un figurant fut la cause :

Un premier tragique, nouvellement engagé, devait signaler toute la force de son talent. Cet homme, d'une grandeur démesurée, était fortement membré; sa figure pleine d'expression, et ses poumons d'une force surprenante. Dans sa première représentation, il prouva parfaitement qu'il convenait à son rôle; seulement il y fit un comique quiproquo qui faillit l'en faire sortir. Un Roi, dans de pareilles pièces, doit selon l'usage établi, avoir à sa suite au moins quatre soutiens de l'Etat, c'est-à-dire des généraux et des ministres; mais Senerling n'avait dans sa troupe que trois sujets parlants qui

pussent remplir ces rôles ; car le quatrième et le plus important s'était enfui le matin même pour échapper à ses créanciers. Il se vit donc obligé de le remplacer par un garçon de théâtre, boulanger de bonne tournure, qui venait d'arriver du Mecklembourg, sa patrie. Le nouveau Roi, qui ne connaissait pas encore tous ses collègues de vue, s'avança sur la scène en monarque, suivi de ses quatre ministres, et aussitôt que la toile fut levée, il tint à peu près le discours suivant :

« Les dieux tout puissants, qui sur ce globe terrestre, gouvernent tout par leur sagesse éternelle, qui abaissent les grands, élèvent les petits, tirent les rois de la poussière, et les y précipitent de nouveau; ces dieux justes qui ne laissent aucun forfait impuni, ont daigné en ce moment jeter un regard favorable sur mon peuple et sur moi ; ils ont abattu nos féroces ennemis, qui portaient partout la terreur et la mort. Ils les ont, par notre valeur, anéantis en partie, et nous ont livré le reste comme nos esclaves. Rendons grâce à ces dieux puissants, pour les bienfaits dont il nous ont comblés; ils ont animé le courage de nos troupes, et ont couvert de gloire leur chef valeureux. Quant à vous, mon fidèle Zikursanès, dit-il, en se tournant vers le garçon boulanger (celui d'entre les ministres qui avait la meilleure mine), nous rendons grâce à votre prudence et à votre courage héroïque, et nous vous remercions de cet éclatant triomphe, qui affermit notre couronne, et assure désormais le bonheur de nos sujets. Que la récompense soit proportionnée à vos éminents services ! (alors il se leva, et conduisit le garçon boulanger au pied du trône.) Je vous choisis donc pour partager mon empire avec moi, et vous donne, avec la main de la princesse, ma fille unique, la moitié de mes états. » Les ministres et toute la suite prêtèrent serment de fidélité au nouveau corégnant, et un bruyant *vivat* se fit entendre. Le garçon boulanger se laissa tout faire, et ne dit pas un seul mot. Lorsque la cérémonie fut achevée, le roi reprit la parole en ces termes : « Eh bien, parlez donc, Zikusarnès ; soyez vous-même le héraut de mes propres exploits ; que l'univers entier vous admire avec moi ! De quel moyen vous servîtes-vous pour vous assurer le succès? Comment êtes-vous parvenu à vaincre un ennemi si redoutable par sa ruse et par sa valeur ? Parlez, nous languissons dans l'attente. » Le garçon boulanger était posé sur son trône dans le plus grand embarras.

« Parlez, continua le roi ; ne vous laissez pas intimider par la majesté royale. Vous le savez, nous vous aimons et nous vous honorons ; n'ayez donc aucune crainte, et satisfaites à

notre curiosité. (Après une pause bien longue.) Comme je vois, mon cher Zikusarnès, que vous joignez la modestie au courage, cette modestie rehausse encore l'éclat des services que vous nous avez rendus; mais une description précise de cette bataille surprenante, et le rapport des évènements qui la précédèrent, sont, selon mon avis, nécessaires. Parlez donc, et cela aussi succinctement que possible. »

Le garçon boulanger, se voyant ainsi pressé, dit enfin dans son mauvais jargon : « Je ne saurions rien dire, je n'étais pas à la bataille. » Un murmure général, qui s'éleva dans l'assemblée, interrompit la représentation; enfin, un autre ministre prit la parole, et expliqua au roi qu'on avait induit sa majesté en erreur par un faux rapport, et que ce n'était pas ce muet Zikusarnès, mais lui-même qui avait guidé ses braves légions; alors il débita de cette sanglante bataille un long galimathias aussi ampoulé que celui qui précède.

PROVINCE (De la).

Division d'un Etat (1).

En France, où tout change de nom, on entend maintenant par province tout ce qui n'est point Paris.

C'est une opinion généralement répandue, qu'en fait d'acteurs la province ne peut former de talents, et que les talents formés s'y perdent. Un jugement aussi exclusif est détruit par les faits, puisqu'on voit tous les jours des sujets distingués arriver des départements. Nous avouerons cependant que la province n'est pas féconde en bons acteurs tragiques et comiques; ce qui est facile à expliquer, si l'on songe qu'on ne peut réussir dans ces deux genres sans des études approfondies et l'exemple de bons modèles, et que ces deux avantages ne se trouvent ordinairement que dans la capitale.

D'un autre côté, il n'y a pas de cabale payée aux théâtres de province; il n'y a pas non plus, comme à Paris, autant d'intrigues de coulisses; ainsi, lorsqu'un acteur est applaudi, on doit supposer qu'il le mérite. Mais ne pourrait-on pas en conclure en même temps que cette rareté d'applaudissements peut être la cause des cris qu'on reproche généralement avec raison aux acteurs de province; ils sont obligés de faire beaucoup d'efforts pour recueillir des applaudissements, puisqu'il n'y a pas de provocateurs qui les leur fasse obtenir.

Cette observation donnerait lieu à traiter une question assez délicate, relative à la *clacomanie*, qu'Elleviou prétendait être

(1) Jadis, *province* signifiait seulement une partie de la France; on a généralisé.

aussi utile aux comédiens que le lustre au milieu de la salle; il s'agirait alors de savoir, si son utilité était reconnue, comment il faudrait qu'elle fût dirigée.

« Je me décidai à quitter Paris, dit Larive, et je m'aperçus avec une grande joie que la cabale, l'intrigue et la jalousie ne m'avaient pas suivi. Les suffrages différents que j'ai eu le bonheur d'obtenir, m'ont prouvé que ce qui est vrai l'est partout, et que ceux qui savent sentir sont les seuls connaisseurs. Je suis loin de penser, comme beaucoup de gens le disent, que les talents perdent dans les départements. Ceux qui pensent ainsi ignorent que c'est dans les départements que sont nés la plupart des talents dont jouit Paris; et que souvent ceux qu'il a formés, fiers de leurs succès dans la capitale, perdent beaucoup de leur lustre dans les départements, où, souvent moins exalté et plus réfléchi, le public ne les prise que ce qu'ils valent. »

Depuis un certain nombre d'années, la province (puisqu'il faut l'appeler par ce nom) devient plus difficile; la facilité actuelle des relations est la cause qui y a puissamment contribué.

Aussi voit-on souvent des sujets très-distingués qui nous arrivent de Bordeaux, Lyon ou Marseille, et même de villes de second ordre.

THÉATRES ÉTRANGERS.

L'*Angleterre*, l'*Allemagne*, l'*Italie*, l'*Espagne*, sont remplies de théâtres de toute espèce. L'art du comédien y est encouragé; son talent y est récompensé par beaucoup d'argent et de considération personnelle.

En Allemagne, dans tout le nord, le comédien est pensionné directement par les souverains, et vit familièrement avec les courtisans. A Rome, et dans toute l'Italie, les appointements des chanteurs et des chanteuses sont excessifs; ceux qui se contentent de déclamer ont des appointements moins forts, mais ils conservent au moins tous les droits de citoyen.

L'Espagne est, de toute l'Europe moderne, la contrée où la comédie est plus pauvre en tous sens. Les acteurs sont en aussi grand nombre et aussi mauvais que les pièces.

Quant à l'Angleterre, c'est le paradis des comédiens. Les lauriers dont on les couronne sont d'or, et n'en sont pas moins honorables.

Théâtre anglais.

L'Angleterre n'a eu son théâtre que postérieurement à ses voisins. Il commença comme en France, en Italie et en Espagne, par des mystères qui étaient joués quelquefois par des ecclésiastiques, et il ne reçut une véritable existence que lorsque Shakespeare, le Corneille de l'Angleterre, eut produit ses chefs-d'œuvre.

Shakespeare, Johnson, Addison, Dryden, Wycherley, Ottway, Garrick, Shéridan, etc., seront toujours illustres dans les fastes du théâtre anglais.

Chez les Anglais, le parterre est en amphithéâtre. Les hommes et les femmes y sont assis ensemble. Il n'y a qu'un rang de loges, et au-dessus des galeries avec des gradins ou le peuple va se placer.

Tout ce que l'imagination peut inventer de plus horrible et de plus féroce fait la matière des tragédies anglaises. La scène est ordinairement ensanglantée; il arrive souvent que la pièce finit par le massacre des acteurs principaux. Si les pièces anglaises sont chargées de beaucoup d'incidents et d'évènements tragiques, c'est qu'il faut remuer bien puissamment ce peuple, qui, étant d'un caractère rêveur et distrait, prendrait sans cela peu d'intérêt à la pièce.

Les comédies anglaises sont pour la plupart obscènes dans l'action et le dialogue; mais elles offrent souvent une peinture très-vive des ridicules et des vices. Les intrigues y sont presque toujours compliquées.

Une différence frappante entre le théâtre anglais et le théâtre français, c'est que sur le premier on fait courir les spectateurs après les évènements; sur l'autre c'est souvent le contraire; ce qui n'est peut-être ni plus naturel, ni plus raisonnable.

Sur les théâtres de Londres, le *noble* est presque toujours enflé, et le comique presque toujours bas.

La pierre de touche des acteurs anglais, le sublime de la déclamation, c'est l'art de mourir. Tous les comédiens doivent y faire un cours de blessures et d'agonie.

Le coup de balai est un préliminaire indispensable dans toutes les pièces anglaises; le *proscenium* étant toujours couvert avant le lever du rideau des débris de l'appétit de l'*upper galery,* dont le *pit* (parterre) reçoit aussi quelques échantillons.

Le *souffleur* n'est point visible; il y en a ordinairement autant que d'acteurs; ils se placent dans les coulisses parallèlement à l'acteur.

Les décors changent ordinairement à chaque acte, et alors c'est à vue. Quelquefois dans un entr'acte on baisse un rideau vert de gaze pour faire reposer un instant les acteurs.

Lorsqu'un acteur aimé entre en scène, dans quelque moment ou situation que ce soit, il est applaudi et obligé de venir saluer, et ensuite de recommencer son entrée.

Les annonces de spectacle se font tous les soirs devant la toile sur l'avant-scène; il y a deux portes latérales qui servent aux comédiens pour cela.

Les accessoires sont faibles.

En Angleterre, l'état de comédien honore et enrichit beaucoup plus que dans toutes les autres nations. Garrick, mistriss Siddons reposent à Westminter à côté de Charles II et de Malborough.

Le théâtre de Dublin a été jeté dans un désordre complet à l'une des dernières représentations de la *Bataille de Waterloo*. Un gentleman, placé au balcon, s'est levé tout-à-coup, en brandissant un large poignard d'une main et une épée de l'autre. Des officiers de paix sont allés le désarmer. Il s'est rassis assez tranquillement, et s'est mis à manger des oranges. Quand l'acteur qui représentait le duc de Wellington a paru, il a fait rouler successivement deux oranges à ses pieds, en l'invitant à se rafraîchir. Bientôt après, apercevant Bonaparte, il sauta sur la scène, en disant qu'il voulait voir de près ce *gaillard-là* (*That fallow.*) Il lui a offert du tabac; l'acteur a pris la tabatière, qui était d'or, et l'a mise dans sa poche, ce qui a excité des cris de joie dans le parterre. Cet original se mêlait au dialogue, et il allait créer pour lui un rôle dans la pièce, quand les officiers de paix sont venus le prendre et l'ont reconduit à sa place ; alors il a ôté son habit et sa veste pour mieux écouter, et s'est montré fort paisible jusqu'à la fin du spectacle.

Théâtre espagnol.

En Espagne, les théâtres sont presque carrés. Ils ont trois étages avec des loges au premier et au second rang. Au-dessous, est un amphithéâtre garni de bancs; c'est là que se placent les femmes. Dans la loge en face du théâtre, il y a toujours un intendant de police.

Le juge royal assiste aussi à ce spectacle avec trois archers derrière lui. Il se place, ou sur le théâtre, ou dans une des deux loges qui lui sont destinées, aux côtés de la porte qui est vis-à-vis du théâtre. Les personnes qui ne veulent point être vues, se mettent aux secondes loges, sur la même ligne; dans l'enfoncement il y a un endroit destiné aux moines. On est

assis dans le parterre sur des gradins. Il y a en outre un autre endroit nommé *Pacio,* où il y a des bancs.

Les Espagnols composèrent plutôt que les autres nations policées de l'Europe des poèmes dramatiques où l'on remarque quelque méthode. On fait remonter l'époque de ce théâtre au milieu du xve siècle. Leurs pièces étaient d'abord de petites pièces satiriques. Depuis, l'étonnante fécondité de leurs poètes donna à ce peuple le plaisir de la variété. Lopès de Vega a, lui seul, à ce qu'on prétend, composé plus de 1,500 pièces.

Dans les drames espagnols, on trouve quelquefois de ces beautés de détail, qui sont les fruits d'une imagination échauffée. Au reste, les Français n'ont point dédaigné d'aller puiser à cette source. Rotrou, Corneille, Molière ont beaucoup emprunté des pièces espagnoles.

Les auto-sacramentaux sont des drames pieux qu'on représente un certain temps de l'année, principalement le jour du saint sacrement.

On ne sera peut-être pas fâché de connaître ces actes sacramentaux. Voici l'un de ceux qui étaient le plus fréquemment représentés en Espagne; il est de Caldéron, et a pour titre : l'*Auto Sacramental de las plantas*. Les acteurs sont : l'Epine, le Mûrier, le Cèdre, l'Amandier, le Chêne, l'Olivier, l'Epi, la Vigne et le Laurier. Deux anges entrent en scène, et adressant la parole à toutes les plantes, leur déclarent qu'une d'entre elles doit produire un fruit doux et admirable. Ils les invitent à un combat divin, pour mériter une couronne que l'un de ces anges tient à la main, et qu'il va déposer d'un côté du théâtre. Ils leur donnent la faculté de parler, et ils s'en vont. Les arbres parlent, et sont dans l'admiration.

Le Cèdre arrive avec un bâton à la main, en forme de croix. Tous les autres interlocuteurs sont aussi surpris de le voir, que s'ils ne l'eussent jamais vu. Il fait un long discours allégorique sur la création du monde, de l'homme, des animaux et des végétaux : il leur dit que, puisque les animaux qui habitent la mer, la terre et les airs, connaissent un roi, les arbres en doivent avoir un aussi; il ajoute qu'il ne se vante point de mériter cette prééminence, mais qu'il sera le juge de celui qui la méritera, et il sort.

Les plantes, qui restent sur la scène, sont choquées qu'un arbre étranger s'arroge le droit d'être leur arbitre; elles font valoir les attributs que les hommes leur accordent, et par lesquels chacune prétend l'emporter sur les autres.

Dans une scène qui suit, le Cèdre propose à chaque plante de présenter un placet, et de déduire leurs titres; ce qui

s'exécute. Ensuite il reparaît, tenant devant lui une croix, dont les bras sont entrelacés de feuilles de cèdre, de cyprès et de palmier. Les plantes se partagent pour et contre la prétendue violence que le Cèdre leur fait, en se nommant leur arbitre. L'Epine éclate de colère, lui demande qui il est, et sur ce qu'il refuse même de dire son nom, elle s'irrite et dit qu'elle seule suffira pour arracher et détruire un arbre qui n'est point connu dans le pays, et qui veut les tyranniser. Elle s'approche de lui et l'embrasse : le Cèdre s'écrie qu'elle lui déchire le corps. En cet instant on voit du sang sortir de la croix : toutes les plantes en frémissent; le Cèdre dit qu'il arrosera de ce sang toute la terre, l'Epi et la Vigne s'approchent de la croix pour le recevoir. Le Cèdre, voyant leur humilité, et tenant toujours la croix devant lui, s'exprime ainsi : Puisque, devenus humbles et compatissants, vous recevez tous les deux mon corps et mon sang, c'est en vous seuls que dès aujourd'hui mon corps et mon sang deviendront un trésor divin.

L'Epine, toujours ensanglantée, se désespère, et voyant toutes les plantes fuir à son aspect, elle fait une grande lamentation. La croix paraît en l'air. Quelques-unes des plantes demandent au Cèdre de déclarer celle qui mérite la couronne; le Cèdre dit que c'est l'humanité qui l'obtiendra, et il nomme l'Epi et la Vigne. La pièce finit ainsi par une pensée qui a rapport au mystère de l'Eucharistie, condition essentielle aux actes sacramentaux.

Ces sortes de drames étaient précédés d'un prologue, auquel on donnait l'épithète de *Sacramental*, et on y ajoutait un titre qui semblait n'avoir jamais de rapport à la Fête-Dieu, qui en était pourtant le seul objet, par exemple, le prologue sacramental du *Fou*: Au commencement de ce prologue, on entend dans la coulisse des gens qui crient : Prenez garde au fou qui s'est échappé! courons, courons après! Le fou paraît ensuite, disant à ceux qui crient après lui de ne point s'inquiéter qu'il n'est pas ce qu'il était auparavant; que le plaisir d'être témoin de la fête l'a fait sortir, et en moins de deux cents petits vers, il fait l'énumération de tous les prodiges de l'Ancien-Testament, et des mystères du Nouveau. Il en est de même du Prologue sacramental du *Paysan*, des *Equivoques*, etc., qui promettent par leur début tout le contraire de ce qui se trouve à la fin.

On appelle *Gracioso*, dans la comédie espagnole, l'acteur qui joue le principal rôle comique. Ce personnage approche beaucoup de celui d'arlequin.

DES THÉATRES DE MADRID.

Madrid a deux salles de spectacle qui n'offrent dans toutes leurs parties que des édifices mesquins, dont les dégagements sont en si petit nombre et si étroits, qu'il faut une heure pour entrer et une heure pour sortir.

Hors quelques pièces de Calderon, de Lopez, de Moreto, de Solis, et quelques tragédies de Voltaire, de Racine, traduites en espagnol, on ne représente que des farces.

Le spectacle dure ordinairement trois heures, pendant lesquelles Lopez et Calderon font faire aux comédiens le tour du monde, souvent même le globe est trop petit; les actrices et les acteurs alors partent pour le ciel ou pour l'enfer, en ramènent des saints, des diables, des apôtres, et reviennent avec eux danser, chanter, rire, pleurer, se battre et finir la pièce.

Les entr'actes sont égayés par des *touadilles*, charges assez plaisantes et fort lubriques : ce sont à tous moments des baisers pris, savourés, avec une volupté singulière.

On est assis au parterre, et on y cause comme dans la rue.

Les actrices sont très-jolies.

Aucun costume quelconque; les comédiens sont sur le théâtre comme chez eux. Souvent Tancrède est en veste, Orosmane en redingote, Zaïre en bonnet de nuit, Bajazet n'a point de turban.

Le magasin ne fournit que les perruques, les gants, les bottes fortes, les moustaches et les manteaux.

Il y a très-peu d'actrices : des hommes remplissent quelquefois les rôles de femmes. Souvent une heure se passe avant que la toile se lève, parce que la duègne, la reine, la soubrette ou l'amoureuse n'a pas encore la barbe faite.

Le parterre et les loges sont inexorables; on siffle à tout rompre. La garde menace, crie, frappe en vain; quelquefois, lasse de crier, de frapper, elle siffle comme les autres.

Un jour, depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, tous les acteurs furent sifflés, hors un seul, fort mauvais pourtant, mais fort vieux, que sûrement on ne siffla point par attention pour son âge.

Théâtre italien.

Les théâtres en Italie ont communément quatre rangs de loges, outre un autre rang qui fait l'enceinte du parterre. On voit même à Venise un théâtre à sept rangs de loges. Celui de Parme n'a point de loges, mais seulement des gradins en amphithéâtre. A Venise, on peut aller masqué au spectacle.

Il y a ordinairement huit théâtres ouverts, quatre pour les comédies et quatre pour les opéras ; les spectacles, dans presque toutes les villes d'Italie, sont tumultueux. Les Italiens crient de toutes leurs forces *viva,* lorsqu'ils sont contents de l'acteur ; si c'est le contraire, ils crient *va dentro,* en l'accablant d'injures. A Gênes, à Lucques, à Florence, il y a plus de police. Comme dans plusieurs villes la comédie se joue en plein jour, on y voit régner plus de décence. A Rome, les femmes ne montent point sur le théâtre, depuis la défense qui leur en fut faite par Innocent XI ; leurs rôles sont remplis par de jeunes garçons habillés en femmes.

En Italie, comme ailleurs, la comédie eut une origine très-grossière. Elle consistait d'abord dans des farces indécentes qu'on représentait au coin des rues. A ces farces succédèrent les mystères qui s'établirent à Rome vers la fin du 13e siècle. Ces comédies pieuses étaient accompagnées de pièces profanes et licencieuses, mal conduites et plus mal dialoguées. Bibiéna, Machiavel et l'Arioste ont mieux conduit leurs pièces, mais ont imité la licence des anciens dans le dialogue et dans l'action de leurs comédies. Enfin des personnes d'esprit et de goût opposèrent à cet abus des traductions de nos meilleures pièces, et en composèrent eux-mêmes dans le goût des anciens. Métastase, Goldoni et Alfieri occupent les plus belles pages du théâtre italien.

Il y a un genre singulier que nous avons reçu en France ; c'est une espèce d'intrigue mise en action, dont le dialogue est rempli sur-le-champ par l'acteur. Cette espèce de comédie tire son principal mérite de l'enjouement qui en fait l'âme.

C'est en Italie qu'est le véritable règne de l'Opéra. Il y a eu des temps où l'on en a joué tous les jours sur six théâtres à la fois. Le premier, suivant Riccoboni, parut à Venise en 1637. Autrefois ce spectacle était accompagné d'un superbe appareil de machines et de décorations ; mais aujourd'hui les premières sont négligées ; on donne toute l'attention à cette dernière partie.

Théâtre germanique.

Dans les grandes villes de l'Allemagne, certains corps de métiers sont en possession, depuis un temps immémorial, de jouer des farces dans leurs processions. On appelait *phonasques,* ces sociétés d'ouvriers et de poètes en même temps. Au milieu du XVIe siècle, un d'eux, nommé *Hannsachs,* cordonnier de profession, composa un grand nombre de drames allemands. Il avait un génie si prodigieusement fécond, que

ses pièces forment des volumes in-folio. On prétend qu'il a fait près de 6,000 pièces en tout genre, depuis 1514 jusqu'en 1567. L'usage des pièces latines s'introduisit dans les écoles publiques. Enfin, en 1626, une troupe de comédiens hollandais, et, à leur imitation, une troupe de comédiens allemands, s'établirent à Hambourg, où par leur jeu et par leurs pièces, ils changèrent tellement le goût, que la confrérie des maîtres poètes n'osa plus reparaître.

Le genre dramatique allemand est encore aujourd'hui dans le mauvais goût de l'ancien théâtre hollandais ; les sujets de leurs pièces sont trop souvent repoussants. Cependant Schlegel, Lessing, Goëthe, Schiller, Iffland et Kotzebue ont produit des ouvrages qui font honneur au génie allemand.

Les spectateurs se plaisent à voir de temps en temps les traductions qu'on leur donne des pièces françaises, italiennes, anglaises et espagnoles. Leurs comédiens ont aussi des canevas italiens, traduits en leur langue, qu'ils jouent sans être préparés comme les Italiens.

Les comédiens allemands sont pour l'ordinaire acteurs et auteurs. Si un particulier composait une pièce, il n'en retirerait aucun honoraire, et il serait obligé d'en faire présent à un acteur ou à une actrice. Le comédien auteur, au contraire, prélève un certain droit pour lui et ses héritiers, qui lui appartient toutes les fois que la pièce se joue.

On n'imprime point les pièces nouvelles, parce que l'impression, suivant le droit germanique, ôterait la possession de la pièce aux particuliers pour la donner au public.

En Allemagne, l'état de comédien est honorable, et cette profession n'empêche point de posséder des charges publiques et importantes dans l'Etat.

Théâtre hollandais.

Ce théâtre doit son origine à une association de beaux esprits, comme celle des troubadours de Provence. Le *Miroir de l'amour* est la plus ancienne pièce du théâtre hollandais ; elle fut imprimée en 1561 à Harlem. Dans les anciennes pièces dramatiques, on représentait naturellement les actions des hommes. Dans une de ces pièces, Mardochée fait le tour du théâtre sur sa mule ; Aman est pendu sur la scène. On introduit dans une autre pièce un prince qui, étant condamné à mourir, est accompagné de deux prêtres pour le confesser ; l'un habillé en évêque, l'autre en cardinal. Les poètes hollandais, pour se conformer au goût des spectateurs qui aiment l'extraordinaire et le merveilleux, ont quelquefois rempli la scène de choses extravagantes. Dans la tragédie de *Circé*, un

compagnon d'Ulysse est amené devant cette magicienne pour être condamné. Le lion est le président; le singe, le greffier; l'ours, le bourreau; on pend le malheureux sur la scène, et ses membres tombent l'un après l'autre dans un puits qui est au-dessous de la potence. Enfin, à la prière d'Ulysse, Circé ressuscite le pendu, et le fait sortir sain et entier du puits.

En 1620, Pierre Corneille Hoof donna une forme plus régulière au théâtre hollandais. Aujourd'hui nos meilleures pièces y sont représentées.

Les acteurs sont presque tous tirés de la classe des bourgeois et des bourgeoises; et ce qui paraîtra peut-être singulier, c'est qu'une actrice est obligée d'avoir les mœurs les plus pures, autrement personne ne jouerait avec elle.

Le théâtre d'Amsterdam et l'Opéra de Bruxelles passent pour les deux plus belles salles de l'Europe.

Théâtre danois.

M. le baron de Holberg est le premier qui ait fait représenter des comédies danoises; il y en a plusieurs qui sont estimées. On a commencé à traduire en notre langue les pièces de ce théâtre; il en a paru une bonne en 1746. Les Danois ne font point de tragédies; leurs comédies sont pour la plupart en prose : ils ont d'assez bons acteurs. La profession de comédien n'est point, parmi ce peuple, flétrie par la religion ni par les lois. Il y a à Copenhague une troupe de comédiens français pensionnés du roi de Danemarck.

La salle de spectacle est construite avec intelligence. Les loges sont bien distribuées, et les machines faites avec beaucoup de dépense, mais avec simplictté.

Théâtre chinois.

Les Chinois n'ont rien emprunté des Grecs et des Romains; mais ils ont inventé une espèce de tragédie et de comédie.

« Les Chinois, dit Acosta, ont des théâtres vastes, fort agréables, des habits magnifiques pour les acteurs, et des comédies dont la représentation dure dix ou douze jours de suite, en y comprenant les nuits, jusqu'à ce que les acteurs et les spectateurs, las de se succéder continuellement en allant boire et manger, dormir et continuer la pièce, ou assister au spectacle sans que rien y soit interrompu, se retirent enfin comme de concert. Au reste, les sujets de leurs pièces sont tout-à-fait moraux, et relevés par les exemples des philosophes et des héros de l'antiquité chinoise. »

M. Rochette a donné une note fort curieuse, extraite de la

relation de lord Macartey, qui décrit en ces termes les représentations dramatiques auxquelles il assista en Chine :

« Ces représentations consistaient en une grande variété de sujets tragiques et comiques. Plusieurs pièces furent jouées successivement, quoique sans liaison apparente entre elles. Le sujet des unes était historique, et celui des autres de pure imagination. Les personnages récitaient, chantaient ou parlaient tour à tour sans aucun accompagnement de musique. L'action abondait en batailles, en meurtres, et offrait tous les accidents ordinaires des drames. Ce spectacle fut terminé par la grande pantomime, qui, d'après les applaudissements qu'elle excite, est, je le présume, considérée comme un chef-d'œuvre d'invention et d'esprit. Autant que je pus en comprendre le sujet, il s'agissait du mariage de l'Océan et de la Terre. Cette dernière étale ses richesses et ses diverses productions, telles que des dragons, des éléphants, des tigres, des aigles, des autruches, des chênes, des pins et d'autres arbres de différentes espèces. L'Océan ne reste pas en arrière, et il verse sur le théâtre tous les trésors de son empire sous la figure de baleines, de dauphins, de tortues et autres animaux marins, accompagnés de vaisseaux, de rochers, de coquillages, d'éponges, de coraux, dont les rôles étaient remplis en perfection par des acteurs déguisés. Ces régiments de terre et de mer, après avoir séparément, et dans une procession circulaire, défilé pendant un temps considérable, se réunirent enfin, et se formant en un seul corps, s'avancèrent vers le front du théâtre. Après diverses évolutions, les rangs s'ouvrirent à droite et à gauche pour laisser un passage à la baleine, qui semblait être l'officier commandant. Celle-ci s'étant approchée et placée à l'opposé de la loge de l'empereur, vomit dans le parterre plusieurs tonnes d'eau, qui disparurent promptement à travers les trous pratiqués dans le plancher; cette aspersion excita les plus vifs applaudissements, et deux ou trois grands personnages qui étaient à mes côtés m'invitèrent à y faire une attention particulière, s'écriant en même temps : *has! houng haho!* charmant! délicieux! »

Théâtre péruvien.

Chez les célèbres Incas du Pérou on représentait aux jours de fêtes des tragédies et des comédies dans les formes ; on les entremêlait d'intermèdes qui n'avaient rien de bas ni de rampant. Les sujets des tragédies étaient les exploits de leurs rois et de leurs héros : ceux des comédies se tiraient de l'agriculture et des actions les plus communes de la vie.

En *Sibérie*, le dernier jour de l'année, on donne un spectacle dont le but est de rappeler l'idée de la mort; mais celui des acteurs est de gagner quelque argent. Nous vîmes tout-à-coup, dit un voyageur, entrer dans notre chambre une troupe de masques. L'un d'eux, habillé de blanc, tenait une faulx qu'il aiguisait avec un morceau de bois; il vint droit à moi, me menaça avec sa faulx et me dit : Christ veut que tu meures. Parmi les autres masques étaient le Diable et la Mort; quelques-uns des musiciens, et d'autres des hommes, des femmes qui dansaient au son des instruments. La Mort et le Diable les regardaient en disant : ces gens-là seront bientôt en notre pouvoir. Comme ce spectacle ne nous amusait pas, nous donnâmes bien vite à la Mort de quoi boire à notre santé, et toute la compagnie prit congé de nous.

La fête de Pâques et les autres grandes fêtes où les théâtres sont fermés en Europe, sont les jours de spectacle en Sibérie.

DU PROFESSORAT RELATIVEMENT A L'ÉLOCUTION DE LA LANGUE FRANÇAISE.

Nous avons déjà dit qu'on n'enseignait *à bien lire nulle part en France;* il est essentiel que nous le répétions; car on ne paraît nullement s'en douter.

Un des plus judicieux et des plus savants critiques que nous ayons eus en fait d'art théâtral (Merle) était si bien convaincu de cette vérité, que, lors de l'apparition de mademoiselle Rachel, il nous dit : Voilà la première *lectrice* de France et peut-être de l'Europe. C'est qu'en effet, à part trois ou quatre exceptions, mademoiselle Rachel phrasait, ponctuait et accentuait d'une manière admirable; elle était peut-être, *sous ce rapport*, supérieure à Talma.

Eh bien! ces qualités, qu'on peut cependant acquérir, presque tous les orateurs et tous les acteurs les négligent; ils ne s'occupent point des moyens de faire sentir, d'augmenter, par la force de leur *élocution*, la valeur de ce qu'ils disent.

Cela tient au vice des études préliminaires négligées, des premiers principes de la prononciation française, ignorés ou mal enseignés.

On voit tous les jours des élèves des deux sexes sortir de nos collèges et de nos institutions particulières, après plusieurs années d'étude, qui ne savent ni bien parler ni bien lire, dans l'acception *positive* du mot.

Il est étrange, en effet, que la langue française, la plus douce et la plus facile sous le rapport euphonique, soit en général si mal parlée par les Français eux-mêmes.

Un érudit, ayant fait avec succès toutes ses classes, connaissant même plusieurs langues, ne sait pas bien prononcer la sienne! On parle mieux la langue française à Vienne et à Saint-Pétersbourg qu'à Paris!

Il est regrettable, sans doute, d'avoir à faire de telles remarques; mais elles sont justes. On peut s'en assurer tous les jours à la chaire, à la tribune, au barreau et au théâtre, où l'on voit des gens de talent, et même de beaucoup de talent, s'exprimer mal.

Enfin il est certain que, dans tous les lieux où le public devrait apprendre et apprécier la pureté de la langue de son pays, il n'entend rien qui lui fasse comprendre les avantages d'une belle et complète élocution, exempte de tous vices ou défauts de prononciation *qui sont certainement corrigibles*.

Il nous semble qu'il serait temps que l'autorité s'occupât fort sérieusement d'un point aussi important de l'éducation nationale.

DU PROFESSORAT AU THÉATRE.

Pour qu'un professeur dans l'art théâtral soit complet, il faut qu'il puisse joindre *l'exemple* aux préceptes dans quelque genre de rôles qu'il enseigne; il faut qu'il pratique lui-même devant l'élève; enfin qu'il puisse, avec tous les sentiments convenables aux différents rôles qu'il enseigne, représenter le personnage.

Ceci n'existe pas.

Sans craindre de nous répéter, nous dirons aux professeurs : qu'ils devraient d'abord exiger de leurs élèves des exercices spéciaux, des études *sérieuses* sur l'art de la *parole* avant de les laisser se livrer à l'étude des rôles. En définitive, il faut d'abord, avant tout, apprendre à *bien parler* avant que de vouloir apprendre à bien jouer.

Des consonnances ridicules et cacophoniques. — Des fausses liaisons et de la mauvaise prononciation des terminaisons de certains mots.

Parmi le grand nombre des consonnances blâmables, des fausses liaisons et de la mauvaise prononciation de la terminaison de certains mots, que l'on entend constamment sur tous les théâtres de Paris, *sans exception*, et qui produisent souvent la cacophonie et prêtent aux jeux de mots, nous

devons en signaler quelques-unes des plus choquantes ; cela sera peut-être un avertissement utile qui arrêtera cette patavinité déplorable dont nos scènes dramatiques sont infestées depuis assez longtemps.

Voici donc un abrégé de ces *agréables* et *euphoniques* élocutions. — Nous les rapportons simplement de mémoire et sans ordre arrêté :

EXEMPLE :

On entend dire :	*Au lieu de :*
La mort *téta* la porte...	La *mort* — est à la porte.
Il s'est levé *tarte* aujourd'hui,	Il s'est levé *tard* — aujourd'hui.
Il est *bonnet* tendre,	Il est *bon* — et tendre.
Louise est peu pour moi, je fais tout pour Zaïre... (Zaïre, acte III, scène Ire.)	*Louis* — est peu pour moi, je fais tout pour Zaïre....
L'argent *tait* dans ma poche, et l'enfant *tête* en route...	L'argent — *est* dans ma poche, et l'enfant — *est* en route....
Mortaux traîtres !	*Mort* — aux traîtres !
C'est *tontortatoi*...	C'est ton *tort* — à toi....
Vous ne voyez pas qu'il nous *pait* d'audace et qu'il *essait* de nous tromper.	Vous ne voyez pas qu'il nous *paie* d'audace et qu'il *essaie* de nous tromper.
Mon sort *t'eutété* doux...	Mon sort — *eut été* doux....
Mon père est *morte* au champ d'honneur.	Mon père est *mort*—au champ d'honneur.
Vous m'êtes *suspet*.	Vous m'êtes suspec (prononciation).
Il tremble à votre *aspet*.	Il tremble à votre aspec.
Quoi ! tu es *sourtata* conscience.	Quoi ! tu es *sourd* — à ta conscience.
Mon *hymain* est dans ta main.	Mon *hymène* (prononciation) est dans ta main.

Ces seuls exemples suffisent pour faire supposer toutes les autres fautes qu'on commet partout et tous les jours, en suivant ces malheureux errements de prononciation ridicule.

Règles à suivre pour les éviter.

Dans tous les monosyllabes, le *t* et le *d* finals ne se prononcent pas devant une voyelle.

Exceptions : De la mort, aux rats ; — percé de part — en

part ; — de bord-à-bord (terme de marine) ; — le fort et le faible, fort heureux, fort aimable (1).

Quant aux mots aspect, respect et suspect, on les prononce au singulier comme au pluriel : aspec, respec, suspec. Pour hymen, au singulier comme au pluriel, on doit prononcer *hyménè* (2).

Origine du pataquès.

L'origine du pataqu'est-ce peut suivre ce dernier article.

Un monsieur se trouvant en société entre deux dames nouvellement parvenues, ramasse un éventail, et le présentant à sa voisine de droite, il lui dit : — Est-ce à vous, madame ? — Non, monsieur, ce n'est pat-à-moi. — S'adressant à la dame de gauche : — Serait-ce à vous ? — Non, monsieur, ce n'est point-z-à moi. — Ce n'est *pat-à-vous*, ce n'est *point-z-à vous* ; ma foi, mesdames, je ne sais *pat-à-qu'est-ce !*

CONTRADICTIONS THÉATRALES.

Le monde ne subsiste que de contradictions. Le souverain donne des gages aux comédiens, et le curé les excommunie. Le magistrat de la police a grand soin d'encourager le peuple à fêter le carnaval ; à peine a-t-il ordonné les réjouissances, qu'on fait des prières publiques et que toutes les dévotes se donnent le fouet pour en demander pardon à Dieu.

Dans le château des Tuileries, le théâtre se trouve positivement adossé à la chapelle.

Le livre le plus curieux qu'on pourrait faire, serait le dictionnaire des contradictions continuelles chez notre faible humanité ; mais on ne pourrait jamais le terminer ; il en serait comme de ce fameux dictionnaire :

Qui toujours très-bien fait reste toujours à refaire.

Encore une contradiction fâcheuse :

Les actrices du Théâtre-Français se donnent entre elles le titre de *madame* ; l'étiquette veut que les étrangers, en parlant de ces artistes, disent les *dames* de la Comédie française. Ces dames auraient dû penser à une autre désignation,

(1) Dans fort, *substantif* comme fort, forteresse, fort, métier (fort de la halle) le *t* ne se prononce pas, car on ferait d'un substantif un adverbe, en disant un fort'heureux ou un fort'éloigné (comme le dit toujours, dans ce dernier cas, aux deux théâtres français, Cléone, dans Andromaque, acte 5e).

(2) Sans avoir égard à la versification des poètes qui font rimer ce mot avec main et demain, etc., comme ceux qui font rimer couronne avec *trône*. Ces licences poétiques ne doivent pas influer sur la netteté de la prononciation.

en songeant qu'on dit aussi les *dames* de la halle ; mais elles pourraient répondre justement qu'on dit aussi les *dames du palais*.

Autre contradiction plus extraordinaire, mais celle-ci n'est pas plaisante. Le mot *rapsodie* s'appliquait, dans l'origine, aux parties détachées et chantées des poèmes d'Homère ; il s'applique aujourd'hui, par nous ne savons quelle contradiction, aux œuvres séparées ou réunies, fredonnées ou déclamées, dont on enrichit trop souvent certaines scènes de nos théâtres de econd ordre.

QUESTIONS DIVERSES.

Nous soumettons au lecteur les diverses questions suivantes ; elles importent beaucoup aux progrès de l'art ; si nous ne manifestons pas notre opinion dans ce moment, c'est que nous ne pouvons le faire dans un cadre aussi resserré ; elles exigent de longs développements. Nous les traiterons plus tard dans l'*Encyclopédie théâtrale*.

En réfléchissant aux défauts nombreux qui accompagnent presque toujours les représentations théâtrales, on est forcé de convenir du pouvoir magique du jeu des acteurs habiles, puisqu'il fait oublier à la plupart des spectateurs les désagréments qu'ils n'éprouvent que trop souvent ; mais ce jeu a-t-il été porté au degré de perfection qu'il peut atteindre ?

La différence de l'organe peut-elle empêcher un acteur de s'approprier la récitation d'un autre ?

Un acteur qui ressent personnellement ce qu'il doit exprimer, peut-il bien le représenter ?

Est-il plus difficile d'être grand acteur tragique que grand acteur comique ?

Les auteurs comiques de profession n'ont pu faire une tragédie passable, tandis que les tragiques les plus célèbres y ont réussi. Pourquoi ?

Le talent particulier n'est pas absolument rare :
Le talent universel existe-t-il ?
A-t-il jamais existé ?
Peut-il exister ?

Un acteur doit-il et peut-il jouer les deux genres ?

Comment faut-il qualifier les larmes que le spectateur répand au théâtre ? Chacun pleure comme s'il s'affligeait, et cependant on n'est point vraiment affligé ; rien ne souffre chez le spectateur !

Pourquoi les acteurs conseillent-ils à ceux qui se destinent au théâtre de ne point y entrer ? Et surtout pourquoi ce conseil part-il toujours plutôt des grands acteurs ?

Vaut-il mieux pour les acteurs et pour les progrès de l'art qu'ils soient en société ou sous une direction ?

La nation la plus vive et la plus légère de l'Europe a eu un jeu, une danse et une musique graves, le piquet, le menuet et nos airs anciens. Serait-ce le pourquoi de la gaîté de Racine, qui faisait des tragédies, et la tristesse de Molière, qui faisait des comédies ?

PORTRAIT D'UN COMÉDIEN PARFAIT.

Pour être grand comédien, il faut toucher à la fois l'*œil*, l'*oreille* et le *cœur* du spectateur. Baron en aurait été un exemple. Voici ce que dit de lui Mazoyer :

« Cet acteur, qu'on ne pourra jamais louer autant qu'il l'a mérité, possédait la brillante réunion de toutes les qualités dont chacun de ses successeurs, sans même en excepter Lekain, n'offrit qu'une portion plus ou moins grande. La nature semblait s'être épuisée en le formant ; sa taille était avantageuse et bien prise ; sa figure avait le caractère de beauté mâle qui convient à l'homme ; elle prenait un air imposant et fier, tendre et passionné, selon son rôle ; sa voix était forte, sonore, flexible ; sa prononciation nette, facile, et d'une grande précision ; ses sons énergiques et variés ; ses inflexions ajoutaient souvent au sens des vers qu'il récitait ; son

silence, ses regards, les divers sentiments qui se succédaient sur son visage, ses attitudes, ses gestes, ménagés avec art, complétaient l'effet infaillible de son débit, entièrement dû aux inspirations de la nature. »

Extrait des Mémoires de COLLÉ.

« Quand j'ai vu Baron, il avait déjà soixante-douze ou » soixante-quinze ans, et à cet âge on pouvait bien lui par- » donner de ne pas entrer aussi vivement dans les passions » que l'eût pu faire un acteur de trente ans; il suppléait, » du reste, à ce défaut par une intelligence, une noblesse, » une dignité que je n'ai vues qu'à lui; il excellait surtout » dans les détails d'un rôle; il avait un naturel qui allait jus- » qu'au familier dans le tragique sans en dégrader la ma- » jesté; il n'était pas moins supérieur dans le comique. Je » lui ai vu jouer divinement les rôles du *Misanthrope*, d'*Ar-* » *nolphe* dans l'*Ecole des femmes*, et de *Simon* dans l'*An-* » *drienne*; il y avait une si grande vérité dans son jeu, et » tant de naturel, qu'il vous faisait toujours oublier le co- » médien; et il portait l'illusion jusqu'à faire imaginer que » l'action qui se passait devant vous était réelle; *il ne dé-* » *clamait jamais, pas même dans le plus grand tragique*; » et il rompait la mesure des vers de telle sorte que l'on ne » sentait pas l'insupportable monotonie de l'alexandrin. Aussi » le beau vers ne gagnait rien avec lui; et l'on avait de la » peine à démêler dans son débit s'il récitait des vers de » Racine ou de La Motte-Houdard; il ne rendait jamais le » vers, mais la pensée, mais le *sentiment*; il faisait de si » longues poses et jouait si lentement, que le spectacle du- » rait une demi-heure de plus, quand il y avait un rôle. En » sortant de la coulisse, il s'animait et parlait bas lui seul » ou à celui avec qui il entrait en scène, et par ce moyen il » paraissait en action dès le premier vers qu'il disait; il ai- » mait la pompe théâtrale, et, quand il jouait quelque rôle » d'empereur ou de roi, il se faisait toujours précéder de » huit ou dix gagistes habillés à la romaine.

» Baron était fanatique de son art; c'est le seul moyen d'y » réussir. »

Le célèbre Rousseau, le lyrique, composa les vers suivants pour le portrait de ce grand comédien :

Du vrai, du pathétique il a fixé le ton;
De son art enchanteur l'illusion divine
Prêtait un nouveau lustre aux beautés de Racine,
Un voile aux défauts de Pradon.

POÉTIQUE DRAMATIQUE.

Les trois unités.

Notre poétique dramatique est tant soit peu bégueule ; elle prescrit tyranniquement trois règles, que son intolérance nous défend de violer, sous les peines portées contre les barbares et les fauteurs du mauvais goût. Unité de temps, unité de lieu, unité d'action, sont les conditions du beau, conditions *sine quâ non* au Parnasse d'Aristote. Les partisans exclusifs du genre classique raillent avec une supériorité assez plaisante ceux de nos auteurs dramatiques qui, pour élargir les voies où marchent la Melpomène et la Thalie françaises, cherchent à s'affranchir des limites rigoureuses dans lesquelles les unités les ont circonscrits. Cette prétention des classiques de notre pays fait sourire les Allemands, les Italiens, les Espagnols, les Portugais et les Anglais, qui, cédant moins aux règles géométriques du théâtre des anciens qu'aux inspirations de la nature, composent des ouvrages que chez nous on appelle *monstrueux*, parce qu'ils sont hors de nos habitudes. Shakespeare, Schiller, Goëthe, Adisson, Otway, Calderon, Moratin et Lope de Vega, sont condamnés par notre orgueil national, qui veut, quand nous sommes les seuls à genoux devant Bossu, Lebatteux et l'abbé d'Aubignac, que nous ayons seuls du bon goût et de la raison. L'orgueil national est une chose excellente, assurément; mais souvent il nous conseille assez mal; il nourrit en nous une foule de préjugés fort contraires aux développements des arts; il nous crie que nous sommes le plus délicat, le plus éclairé des peuples du monde... quand il nous manque, en effet, pour le devenir, l'esprit d'équité qui admet tout ce qui est bon, utile, beau et raisonnable, de quelque pays qu'il vienne. Admirons Racine, Corneille, Voltaire, Molière surtout, que les étrangers admirent autant que nous; mais ne méprisons pas les rivaux de ces grands hommes, qui n'ont peut-être pas créé des chefs-d'œuvre sublimes, selon nos conventions, mais qui ont produit des ouvrages dignes d'être estimés par les nations dont les idées sur le beau n'ont que le tort de différer des nôtres.

ROMANTIQUE (ie).

Nous ne savons pas positivement ce que c'est, les romantiques ne le savant pas plus que nous.

On a remarqué chez le romantique, qu'en général, si la pensée est commune, l'expression se fait ampoulée ; et si, au contraire, la pensée a de l'élévation, le mot est souvent ignoble.

DES APPELLATIONS CONTRADICTOIRES DE DIFFÉRENTS THÉATRES DE PARIS.

Théâtre-Français. — On devrait toujours y parler *français.*

Opéra-Comique. — On y joue trop souvent des opéras tragiques.

Gymnase. — Un gymnase est une enceinte où l'on ne doit que *lutter* et développer *les facultés physiques de l'homme;* et cependant notre gymnase est un théâtre charmant où l'on joue fort bien la comédie-vaudeville, et où nous voyons des acteurs et des actrices distingués. M. Montigny est un habile et heureux directeur; ce qui le prouve c'est qu'il avait su attacher à son théâtre un comédien qui a été envié par la Comédie-Française, où il tient en ce moment le premier rang. D'autres sujets du Gymnase pourraient bien se trouver dans le même cas.

Vaudeville. — Théâtre de la gaudriole et des flonflons; mais on y joue le drame larmoyant et échevelé.

Ambigu-Comique. — On y voit souvent des choses opposées qui justifient la première partie de son titre, mais il est généralement peu comique; si ce n'est avec Laurent.

Palais-Royal. — C'est un titre vague. On ne peut pas lui dire qu'il y ait contradiction dans son enseigne; il tient un peu des anciennes galeries de bois; du reste il est toujours plein et il amuse beaucoup, c'est suffisant.

Bouffes. — C'est au théâtre sur lequel on a représenté les *Cuisinières*, qu'on devrait donner cette dénomination, et non à la scène où retentissent les plaintes amoureuses d'*Aménaïde* et les accents jaloux d'*Othello.* On rit peu au théâtre des Bouffons, qu'on appelle maintenant théâtre *Italien.*

Porte-Saint-Martin. — Ce théâtre est heureux surtout depuis son nouveau directeur, M. Marc-Fournier; il joue tous les genres avec succès, et son titre ne les lui défend pas.

La Gaîté. — Ce théâtre est le plus mal nommé, il a trop fait verser de larmes; il vient de prendre sa revanche avec les Cosaques.

Délassements-Comiques. — C'est un titre général; tous les théâtres doivent délasser. Celui-ci délasse davantage depuis la direction de M. Hiltbrunner, parfaitement secondé par son régisseur-général, M. Caron, homme d'une grande expérience théâtrale.

Les Folies-Dramatiques. — Jouent souvent des drames, c'est bien de la folie.

On a rien à dire du *Cirque;* on n'y joue plus *circulaire-*

ment, mais on y donne des féeries et des pièces militaires qui obtiennent toujours du succès.

Aux *Arènes* nous ne voyons pas de combattants.

DE LA CRITIQUE.

Journaliste.

La sévérité doit être toujours inséparable des instructions.

Indépendant, équitable, sévère sans cruauté, indulgent sans faiblesse, désintéressé dans l'éloge comme dans le blâme, assidu aux représentations dont il faut rendre compte, attentif à éviter le commerce des actrices et des acteurs, voilà ce qu'est le journaliste impartial.

Les comédiens donnent assez souvent aux journalistes le nom de folliculaire, quand ils croient avoir à se plaindre de leurs jugements. Ce sont des hommes de lettres dès qu'ils ont à s'en louer.

LOUANGE (de la).

La louange en nous aveuglant sur nos défauts, nous fait rester sur la route de la médiocrité, lorsque la nature nous avait donné les moyens de nous élever au-dessus du vulgaire. En nous faisant fermer l'oreille aux conseils sévères de la vérité, elle nous fait prendre l'amour-propre pour le génie, la vanité pour le mérite, la *facilité*, pour le talent.

Combien d'artistes en demandant des conseils, ne veulent recevoir que des compliments !

C'est surtout avec les talents naissants qu'il faut être avare de louange, tout en les encourageant ; la flatterie en a fait avorter un grand nombre en arrêtant l'essor d'un génie, qui se croyant déjà parfait, ne veut plus prendre la peine d'acquérir ce qui lui manque.

Il nous semble qu'on entend trop souvent répéter en fait de louange, soit à propos de pièces nouvelles, ou d'artistes créant un rôle, ou d'un début éclatant : *jamais* un tel succès n'avait eu lieu, *jamais* l'artiste ne s'était élevé aussi haut; *jamais* début n'avait fait autant de sensation, etc., etc. — On sent l'exagération nuisible de ces expressions répétées à satiété et toujours dans les mêmes circonstances.

Bienveillance. — Malveillance.

La bienveillance du public, quand on ne l'excite pas, est très-grande; elle se change en malveillance, quand il s'aperçoit qu'on veut lui imposer une pièce ou un artiste.

D'un autre côté, la *malveillance* est un fantôme absurde,

auquel l'acteur sifflé et l'auteur tombé ne manquent jamais d'imputer leur mésaventure.

De différents abus au théâtre, dans la salle ou sur la scène qui nuisent à l'illusion du spectacle.

Aux orchestres on voit des musiciens lire le journal ou un livre, ou dessiner sur leurs pupitres, ou copier de la musique; et cela se passe souvent pendant une scène intéressante, c'est de nature à détourner l'attention du public, et même à nuire au jeu des acteurs.

Le bruit des portes de loges des personnes qui rentrent est aussi d'un grand inconvénient. Ce point devrait être surveillé par mesdames les ouvreuses.

Quand les divertissements ou fêtes ont lieu dans certains ouvrages, les principaux personnages de l'action, qui prennent place pour y assister, ne paraissent nullement y faire attention; au contraire, ou ils causent entre eux, ou ils examinent tout bonnement dans la salle ce qui s'y passe; ceci ôte de l'attrait à l'ensemble qui doit toujours être *complet*.

La voix du souffleur entendue est un des plus fâcheux effets de désillusion.

Les acteurs qui représentent les personnes de bonne compagnie ont depuis longtemps contracté la singulière *manie* de présenter à leurs interlocuteurs en leur parlant, et surtout en les saluant, le *verso* de leurs mains, en en montrant le *recto* à ceux qui peuvent être derrière eux.

Un homme bien posé doit tout simplement laisser tomber ses mains où leur propre poids les porte naturellement. Cette *manie* de contourner les mains à tout propos est générale; il n'y a cependant qu'un seul cas où l'on doive l'employer, c'est lorsqu'en parlant devant soi, on fait signe à une personne qui est derrière, de ne pas nous interrompre; autrement, c'est une affectation qu'on peut appeler ridicule et nous avons même vu qu'elle avait gagné jusqu'aux paysans et aux niais, chez lesquels elle est encore plus insupportable, en ce qu'elle nuit essentiellement au genre simple et naïf.

Dans une pièce qu'on a jouée récemment avec succès, au

théâtre de la Gaîté, *les Cosaques*, de MM. Arnault et Judicis, Duriveau (1) (travesti en habilleuse de théâtre) et présentant sa fille (Panel) (aussi travesti sous le nom de Colombe), Duriveau répond à l'observation du chef des Cosaques, qui dit que sa fille est bien *noire* pour une colombe, « C'est le *blanc*. » Au théâtre, les femmes mettent du blanc, et ça noircit la » peau. » Les auteurs auraient bien dû ajouter : ça enlaidit, et ça défigure.

DES EMPLOYÉS AU THÉATRE.

On est forcé de signaler l'impolitesse générale de différents employés d'un certain nombre de théâtres.

Il semblerait, en effet, que la politesse n'est pas dans la consigne des *contrôleurs*, des *ouvreuses*, des *buralistes*, des garçons de théâtre, des portiers, etc., pas plus qu'elle ne paraît être dans celle des gendarmes, ou gens d'armes, comme disait feu Talleyrand de Périgord à un général qui, arrivant trop tard, s'excusait d'avoir été retenu par un *pékin*. « Qu'appelez-vous pékin ? — Ah ! nous autres, nous appelons pékin tout ce qui n'est pas militaire. — C'est vrai, reprit le renard diplomatique, j'oubliais que tout ce qui est *militaire* n'est pas *civil*.

OUVREUSES DE LOGES.

Ouvreuse. — Préposée à la garde des loges, qui gagne cent écus par an avec l'administration pour faire son devoir, et quinze cents francs avec le public pour y manquer.

Les ouvreuses de loges employées dans les différents spectacles de la capitale forment un corps assez nombreux et surtout fort respectable : humbles, polies dans les petits théâtres, prévenantes dans ceux du second ordre, fières et superbes dans les théâtres impériaux, elles ont leur noblesse, leur bourgeoisie et leur classe plébéienne. Toutes sont mues par le même intérêt, c'est-à-dire par l'intérêt particulier. Il leur importe peu qu'on ait pris des billets au bureau pour être placé ; il faut, avant tout, qu'elles daignent consentir à recevoir les porteurs de ces billets. On dirait, à leur air, que d'elles seules dépend le droit d'entrer dans les loges. A force d'ouvrir et de fermer les portes, elles en sont venues au point de croire que la salle est une propriété dont l'exploitation devient un de leurs plus solides apanages.

(1) Ce rôle de Duriveau est rendu avec un grand talent d'originalité par Paulin Ménier, qui avait déjà annoncé ce qu'il serait un jour, dans le rôle de *Champlis*, du drame *les Paysans*, joué à l'Ambigu-Comique, en novembre 1847.

L'emploi d'ouvreuse est d'un médiocre rapport pour celles qui se contentent des modestes appointements de leur place; mais les impôts que les plus adroites savent lever sur le public ajoute beaucoup à leurs honoraires. Aux portes des loges, comme dans les divers emplois des hautes administrations financières, il s'agit de végéter honnêtement ou de s'enrichir avec effronterie.

Une ouvreuse novice reçoit les billets, et place indistinctement tout le monde; il n'y a pas de l'eau à boire pour une pauvre femme qui se conduit ainsi..Les petits bancs, les tabourets additionnels, la garde des chapeaux et des pelisses n'offrent que de légères ressources. Voici les grands moyens : on place au-dessus de plusieurs portes des loges un écriteau sur lequel on lit ces terribles mots: LOGE LOUÉE, et l'on a le plus grand soin d'empiler les premiers venus, les plus pressés, les amateurs qui dînent de bonne heure, *les petites gens* enfin, dans les plus mauvaises places et dans les loges qui avoisinent l'avant-scène. Cela fait, on choisit avec une sage lenteur, avec une prudence éclairée, une réunion de personnes arrivées ensemble, qui tiennent à ne se point séparer. Dès que le choix est arrêté, on affecte un grand empressement, on prend l'air affairé, on répond à peine et par monosyllabes aux nombreuses objections qui sont faites de côté et d'autre par les curieux désappointés; et lorsqu'on trouve sa belle, on propose à voix basse et d'un ton mystérieux, une des loges comprises dans la bienheureuse exception. Elles sont louées en effet, dit-on aux survenants; mais on vient d'apprendre que les titulaires ne viendront pas, et l'on propose d'entrer en arrangement; les dames sont dans le corridor; elles ont trop chaud ou trop froid; on entend les premiers coups d'archet de l'ouverture; il arrive de tous côtés des gens qui veulent qu'on les place; pour attendrir le dragon femelle appelé *ouvreuse*, on glisse dans sa main une pièce de cinq francs... les difficultés sont aplanies, et l'on est enfin placé convenablement.

..... Toutes les places, tous les rangs de loges ne sont pas également lucratifs; pour faire participer les ouvreuses aux bénéfices de leur charge, on prend soin de les changer souvent de poste. C'est tous les trois mois qu'on opère les mutations. Lorsqu'une ouvreuse a commis quelque méfait, on la place, pour un certain temps, à la porte d'un amphithéâtre ou dans les étages supérieurs; c'est comme un postillon ou un conducteur *qu'on met à pied*. Là il n'y a rien, absolument rien à faire : les honnêtes spectateurs qui occupent habituellement ces sortes de places ne transigent avec

personne : on leur a délivré au bureau un billet qu'ils ont payé, il faut qu'on les place ou qu'on leur rende l'argent qu'ils ont donné.

..... Les porteurs de *billets gratis* reçoivent le plus froid accueil des ouvreuses : c'est la règle; tout le monde sait cela ; aussi s'empresse-t-on de leur faire entendre qu'on sera reconnaissant si la place est bonne. A cette condition, elles ouvrent, presque avec empressement, mais toujours comme par grâce spéciale.

..... Le personnel des ouvreuses se compose presque invariablement de beautés émérites, de proches parentes de certains acteurs, quelquefois de tantes, de sœurs ou des cousines de quelque membre de l'administration ; et, pour la plus grande partie, de femmes *qui ont eu des malheurs.*

COSTUMIERS.

Pour vérifier et contrôler la tenue des figurants, il faudrait, au moins, dans les théâtres importants, des inspecteurs spéciaux. Les régisseurs sont insuffisants ; pour cette fonction, ils ne peuvent la cumuler avec la leur, qui exige déjà trop de détails.

On verrait peut-être alors les casques, les turbans et *les armes* mieux placés et portés moins grotesquement, et les chaussures mieux adaptées ; probablement aussi des visages arrangés plus humainement.

THÉATRES DE LA BANLIEUE.

Les théâtres de la banlieue doivent leur existence à MM. les frères Seveste, qui en obtinrent, les premiers, le privilège ; Ces théâtres ont été utiles à l'art. Un grand nombre de sujets, dont quelques-uns sont même devenus distingués, s'y sont formés plus qu'aux soi-disant Cours de déclamation.

Tous les théâtres de Paris ont été peuplés des élèves de la banlieue.

Au Théâtre-Français, Beauvallet, Régnier, Brindeau, Maillard ; au Gymnase, Tisserant ; au Vaudeville, Laferrière, Félix. — Sur les autres scènes, Alcide-Tousez, Surville, Clarence, etc. Ces résultats attestent que l'administration de MM. Seveste était habilement dirigée.

Des différentes dénominations données aux personnes qui font profession, état ou métier d'amuser le public.

Comédien.	Chanteur.
Acteur.	Cabotin

Histrion.	Dicéliste.
Baladin.	Saltimbanque.
Bateleur.	Paillasse.
Banquiste.	Tabarin.
Paradeur.	Charlatan.
Farçeur.	Jongleur.

Cabotin. — Se dit d'un comédien ambulant et sans talent.

Histrion. — Pour mémoire. Cette dénomination, par laquelle on croyait flétrir autrefois tous les comédiens, n'appartient plus au vocabulaire moderne. Lekain était un histrion, et un jeune marquis, célèbre par son inconduite, était un homme comme il faut.

Banquiste. — Espèce de bateleur, chargé de prendre le public par de belles paroles. C'est le banquiste qui fait, à la porte des théâtres forains, l'annonce du spectacle, la parade qui allèche les badauds et les farces grossières par lesquelles on prélude aux exercices de l'acrobatie ou de l'équilibre. Un banquiste habile gagne de vingt à trente sous par jour. Le vocabulaire de la banque, ses locutions particulières. L'acteur Lefèvre du théâtre des Variétés, représentait fort bien les banquistes.

Baladin, bateleur, paradeur, saltimbanque, paillasse, charlatans, sont de la même famille.

Tabarin. — Sorte de farceur qui, étant monté sur des tréteaux, donne de petites représentations grotesques dans les places publiques, et amuse les spectateurs par ses bouffonneries. Ce nom vient d'un certain charlatan qui parut en France, au commencement du dix-septième siècle, et qui prit cette dénomination d'un petit manteau qu'il portait, appelé *Tabar*, ou *Tabart*, de l'italien Tabarro, manteau que portent encore aujourd'hui, les scapins, les crispins, etc.

Jongleur. — Joueur d'instrument qui, dans la naissance de notre poésie se joignait aux troubadours, aujourd'hui faiseur de tours de passe-passe, de gobelet, etc.

Dicéliste. — Ancien farceur, jouant les farces nommées *Dicélies*, qui était des scènes libres conservées de l'ancienne comédie.

CABALE (de la.)

Le café Procope était autrefois l'antre de la cabale ; on s'y disputait souvent, on s'y battait quelquefois pour soutenir le talent d'un acteur ou d'un ouvrage. Les cabaleurs s'aperçurent du rôle ridicule qu'ils jouaient. Ils prirent un moyen

très-sage pour régler les destinées d'une pièce ou d'un débutant, ils parièrent aux dés la chute ou la réussite. Ce fut à un brelan de six que Dorat dut le succès de Régulus.

De nos jours, quand l'esprit de parti politique n'est pour rien dans la composition d'une œuvre dramatique, on laisse aux cabaleurs à gages le soin de la soutenir. La cabale est à présent une organisation de forces mobilisées que la police même ne saurait plus dissoudre. C'est une sorte de polype anti-littéraire que l'art des médecins serait inhabile à déraciner.

CLAQUEUR.

Loueur servile et vénal, qui applaudit ce qui est mauvais et rarement ce qui est bon :

. . . . . présent le plus funeste
Qu'ait pu faire aux acteurs la colère céleste.

Les claqueurs sont des applaudisseurs gagés, dont le suffrage ne trompe personne, que tout le monde méprise et dont chacun se sert. L'exigeance des claqueurs a fait depuis quelque temps d'incroyables progrès. On leur donne maintenant jusqu'à trois cents billets un jour de première représentation. Ils en emploient deux cents, l'autre tiers, qu'ils vendent, constitue leur salaire. Il y a des auteurs qui, indépendamment de ce sacrifice, s'engagent à payer au claqueur en chef une certaine somme en cas de succès.

MOTS PRINCIPAUX DU VOCABULAIRE DE LA CLAQUE.

Soutenir. — Terme de manœuvre théâtrale. Les pièces faibles et les acteurs qui se disent forts se font soutenir.

Une bonne pièce, malgré les efforts de la malveillance, et sans le secours de la cabale, se soutient au répertoire.

Faire. — Il figure dans le vocabulaire des claqueurs, comme synonyme de soutenir. M*** dit aux acteurs qui débutent : « Confiez-moi vos intérêts, Messieurs, et je vous réponds de tout : c'est moi qui fais les pièces de M. Scribe. » (Bien entendu que les pièces de M. Scribe se soutiennent fort bien d'elles-mêmes.)

Mousser (*faire*). — L'art de transformer en vogue le plus petit succès. Un supplément de trente claqueurs, deux cents billets gratis, deux gendarmes à cheval à la porte du théâtre, dix articles de journaux, cinq fois répétés : voilà tout le secret de cette manœuvre, qui tient à ce que la tactique théâtrale a de plus habile.

Chauffer. — « Monsieur ***, la pièce nouvelle a été *mal*

servie hier. » — « C'est vrai, Monsieur le semainier; mais dix de nos gens me manquaient; ils étaient allés aux Français pour *faire* la pièce de madame ***, et, par parenthèse, ils y ont eu joliment de mal. » — « Mais ces dix hommes, les aurez-vous ce soir? » — « Oui, Monsieur. » — « Eh bien! chauffez-nous çà comme il faut, et que tout le monde ait de l'*agrément*. Je ne vous demande rien pour moi, vous savez. » — « Oui, comme à l'ordinaire : dix-huit mains à deux reprises. » — « Voilà vos billets de service et cinquante de suppléments... Ah! j'allais oublier : soignez surtout la mauvaise scène. » — « Laquelle? » — « Celle du milieu. » — « Soyez tranquille, vous serez content. »

Ovation. — Honneur public décerné à un acteur par un de ses amis. Le rappel après la représentation est la plus usitée des diverses formes d'enthousiasme dont se servent les spectateurs payés en présence des spectateurs payants, qui souvent finissent par y prendre part.

A force d'abuser des ovations, on leur a ôté toute leur valeur.

M. Ch. Matharel de Fiennes faisait justement remarquer récemment, dans un de ses spirituels feuilletons, que les acteurs qui se respectent ne doivent plus se prêter à ces ridicules ovations, et il engageait les artistes à se souvenir « qu'on a » accordé les honneurs du rappel au célèbre *Tom-Pouce*, à » l'*éléphant* du Cirque, et à tous les *clowns*, *singes* et *chiens* » *savants* qui se sont produits sur nos différentes scènes. »

DES NOMS DE THÉATRE ET DES NOMS AU THÉATRE.

Il y a des noms fort heureusement pris au théâtre, témoin celui de Rachel, par mademoiselle *Elisa Félix*; celui-ci paraissant vulgaire et trop dépourvu de l'euphonisme qui facilite parfois les réputations, on décida que la débutante prendrait celui de *Rachel*. Le conseil en fut donné par la circonstance du grand succès de l'opéra : *la Juive*.

Depuis lors, aussi, nous avons vu des bataillons de débutants des deux sexes se présenter sous des noms plus ou moins israélites.

Il faut avouer qu'on voit souvent sur les affiches des spectacles, des noms vraiment inaffichables, qu'ils soient de famille, de patrons ou d'emprunt, n'importe; mais cela atteste toujours peu de goût de la part de leurs titulaires ou de leurs Mécènes.

Une remarque curieuse à faire sur les noms de théâtre, c'est que presque tous ceux des grands artistes et des artistes distingués, ont été et sont encore généralement de

deux syllabes, trois au plus (à part bien peu d'exceptions).

Ainsi, dans l'ancienne Comédie-Française, nous voyons : Baron, Lekain, Molé, Larive, Monvel, Préville, Talma, Saint-Prix, Lafon, Fleury; mesdames Duclos, Clairon, Dumesnil, Lecouvreur, Raucourt, Maillard, Georges, Duchesnoy, Contat, Mars, Leverd.

Chez les grands acteurs étrangers, la même remarque existe. — Chez les acteurs de l'antiquité, aussi.

Mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est qu'elle existe encore pour les grands poètes, les grands peintres et les grands sculpteurs de toutes les époques en France.

Si on nous taxe d'originalité, à propos de ces remarques, nous répondrons : C'est HISTORIQUE, *vérifiez!* cela en vaut la peine.

3.15

VARIÉTÉS.

Digitized by Google

VARIÉTÉS.

DU TUTOYEMENT CHEZ LES ARTISTES.

On ne doit pas approuver ce tutoyement, qui est surtout devenu général entre les acteurs des deux sexes (quel que soit leur âge). Ceci n'aurait-il pas contribué à entretenir davantage, chez une partie du public, cette espèce de dédain, pour ne pas dire plus, qu'on a, faussement, il est vrai, toujours affecté pour la carrière théâtrale, et, même, pour la carrière dramatique?

C'est notamment en province, nous le croyons, que cela a nui le plus à leur considération.

Rien ne prouve mieux le peu d'estime que les hommes ont pour leur espèce, que le mépris involontaire qu'ils témoignent aux acteurs et, en général, à tous ceux qui les amusent et qui servent leurs plaisirs; et la plupart des hommes donnent pour raison de leur mépris pour une femme, qu'ils l'ont possédée.

SINGULIÈRE PÉTITION.

Je prends la liberté de m'adresser à tous les amis de la jeunesse, et de les conjurer de diriger leurs regards compatissants sur mon humble sort, afin qu'on veuille bien faire justice du préjugé dont je suis la victime.

Nous sommes deux sœurs jumelles dans notre famille, et les deux yeux de la tête ne se ressemblent pas plus que nous. Ma sœur et moi, nous nous accorderions parfaitement ensemble sans la partialité de nos parents, qui font entre nous deux les distinctions les plus humiliantes. Depuis mon enfance, on m'a appris à regarder ma sœur comme si elle était d'un rang plus élevé; on m'a laissé grandir sans me donner la moindre instruction, pendant que rien n'a été épargné pour son éducation; des maîtres lui ont enseigné l'écriture, le dessin, la musique, et d'autres talents. Mais si, par hasard, je touchais à un crayon, une plume ou une aiguille, j'étais sévèrement réprimandée; et plus d'une fois j'ai été battue pour être *gauche*, et pour manquer de grâces. Il est vrai que ma sœur m'associe à elle dans certaines occasions;

mais elle prétend toujours à la supériorité, ne m'appelant que lorsque je lui suis nécessaire, ou seulement pour *figurer* à côté d'elle.

Ne croyez pas cependant, messieurs et mesdames, que mes plaintes soient dictées uniquement pour un motif de vanité; non, mon intention a une base plus sérieuse : c'est la coutume dans notre famille que tout le travail pour se procurer de la nourriture, repose sur ma sœur et moi. Si quelque indisposition arrivait à ma sœur (et je le dis en confidence en cette occasion, elle est sujette à la goutte, aux rhumatismes, à la crampe et à plusieurs autres accidents), que deviendrait le sort de notre pauvre famille? Les regrets de nos parents ne seraient-ils pas grands d'avoir établi une telle différence entre deux sœurs qui se ressemblent tant? Hélas! nous péririons de misère, car il ne serait pas même en mon pouvoir de griffonner une humble supplique pour obtenir des secours, étant obligée d'employer la main d'une autre pour faire part de mes chagrins.

Veuillez, messieurs et mesdames, contribuer à rendre mes parents sensibles à l'injustice d'une tendresse exclusive et à la nécessité de distribuer bien leurs affections et leurs soins à tous leurs enfants également.

Je suis avec un profond respect, messieurs et mesdames, votre obéissante servante,

LA MAIN GAUCHE.

Cette pétition, qualifiée *singulière*, par le journal qui l'a rapportée, ne nous paraît nullement singulière. D'abord, elle est attribuée à Fénelon; ensuite, elle nous semble soulever une question de la plus haute importance relativement à la première éducation de l'enfance, éducation dont l'effet est immense pour le restant de la vie.

Sans vouloir entrer ici dans de longs détails, nous nous bornerons à dire, qu'à part de très-rares exceptions, on peut observer que les orateurs *dans tous les genres*, et presque tous les acteurs, *n'ont qu'un bras*, positivement à leur entière disposition.

Dans toutes les actions que font les hommes, dans tous les états, toutes les professions, tous les métiers, ils ne peuvent jamais agir convenablement, et à leur gré, de la main gauche.

Et cependant, qu'un homme, par un accident quelconque, se trouve privé de sa main droite, il devient, au bout de peu de temps, aussi habile de la gauche qu'il l'était de celle qu'il a perdue.

Pourquoi, depuis sa naissance, ne lui avait-on pas appris à

se servir avec la même facilité de ses deux mains? Les hommes sont-ils faits pour ne regarder qu'avec un œil, n'entendre que d'une oreille, ne marcher qu'avec une jambe?...

Ce n'est point ici le lieu d'aller plus loin sur cette question. Nous faisons nos réserves; mais en attendant, que tous ceux qui parlent en public veuillent bien réfléchir sur les observations précédentes; c'est pour leur intérêt que nous écrivons.

Dans presque tous les théâtres de Paris, nous entendons dire aujourd'hui : Donnez-moi la REPLIQUE, au lieu de RÉPLIQUE; REPLIQUE n'est pas un mot français.

Les observations suivantes devaient être placées à l'article *Hygiène des comédiens*. Nous réparons cet oubli :

Tous les artistes dramatiques devraient bien se convaincre que la perte d'une ou plusieurs dents occasionne un changement notable dans l'émission de la voix, nuit beaucoup à la prononciation et même à l'expression physionomique. Le célèbre professeur Magendie s'est occupé de cette question, dans son important *Traité de physiologie*. Il en a fait le sujet d'intéressantes dissertations; il a prouvé qu'il était essentiel de ne pas négliger les soins hygiéniques qui ont pour objet la conservation des dents, et surtout leur remplacement immédiat lorsqu'on les perd.

Nous avons remarqué avec peine que presque tous les artistes et les personnes appelées à parler en public, négligent trop souvent de s'en occuper ou ne s'en occupent que trop tard.

Un homme qui est doué, dit-on, du sentiment artistique, s'occupe depuis longtemps, et avec sollicitude, de cette partie si importante et si délicate de la chirurgie (*la prosthèse* (1) *dentaire*). Il peut évidemment, sous ce rapport, rendre de grands services. C'est M. le docteur Hénoque, médecin-dentiste, chevalier de la Légion-d'Honneur.

PARODIE.

Imitation burlesque d'une action, d'une composition, d'une pensée, d'un geste.

Les *Petites Danaïdes* sont peut-être la parodie la plus spirituelle qu'on ait faite d'un ouvrage dramatique. En général, les parodies durent peu.

(1) *Prothèse*, subs. masc. Chez les anciens, petit autel élevé à côté d'un grand, crédence.

Prosthèse, subs. fém. Addition d'une partie artificielle en remplacement de celle qui manque. — Action d'ajouter une jambe de bois, un œil de verre, etc.

C'est dans les parodies que toutes les fautes, les niaiseries, les invraisemblances, les contre-sens qui ont échappé aux réceptions des grands ouvrages à succès, sont mises à nu, et sont seulement alors remarqués.

Donc, si les auteurs pouvaient trouver de bons spirituels amis, pour assister à la dernière répétition générale de leurs œuvres, et les prier d'en faire la parodie en famille, sauf à en ajourner la première représentation, ce serait un moyen excellent d'éviter les désagréments qu'ils éprouvent journellement.

LOGES.

Une femme de bonne compagnie ne va au spectacle qu'en loges; il y en a de plusieurs espèces : les loges grillées, pour les personnes qui veulent voir le spectacle; les loges découvertes, pour celles qui veulent être vues; les loges du cintre, pour celles qui ne veulent ni l'un, ni l'autre.

Louer des loges. C'est le privilège de l'aristocratie dorée. Les plébéiens vont au parterre et aux galeries; les patriciens, pour n'être pas gênés dans leurs habitudes paresseuses, ou pour n'être pas confondus avec des gens qui ne sont pas d'eux, louent des loges; ils acquièrent ainsi l'avantage d'arriver tard au spectacle, d'avertir de leur présence, par le tapage qu'ils font en y entrant, et d'être apostrophés par le public, quand le bruit, qu'ils affectent de grossir par le remuement des sièges et le fracas des portes trouble ses tranquilles plaisirs. La location d'une loge ajoute, au prix de chaque place renfermée dans son enceinte, le quart de ce prix. Ce surcroît de valeur numérique est la compensation du petit avantage dont nous venons de détailler les agréments.

PARTERRE et PARADIS.

Le parterre est un souverain qu'on courtise et pour lequel on a fort peu de respect; on sollicite son indulgence, et l'on fait tout ce qu'il faut pour provoquer ses rigueurs; on s'irrite de sa sévérité, et l'on n'a pour lui aucun égard. Dans la plupart des théâtres, le parterre n'est plus compté pour rien, et avec raison, il était indépendant autrefois et il ne l'est plus.

Un des spirituels rédacteurs du *Dictionnaire théâtral* posait cette question à propos du mot *paradis* :

Dites-moi pourquoi on a donné ce nom à la place ultra-plébéienne, occupée, dans les petits spectacles, par cette classe d'amateurs qui n'est pas composée des élus de la société ? Les heureux du monde se carrent aux premières loges, et l'on entasse au paradis la petite propriété. Les portes du paradis s'ouvrent à bon marché aux artisans des faubourgs; douze

sous sont le prix contre lequel on leur délivre des passe-ports pour ce séjour de délices; où il fait une chaleur infernale, où ils jurent comme des diables, où enfin ils s'amusent rarement comme des bienheureux ? »

On aurait pu lui répondre, en plaisantant, que c'est parce qu'il est en haut; le vulgaire fait le ciel en haut, il y va; celui qui meurt dit : nous nous reverrons là-haut; cependant, on peut dire qu'il n'y a ni dessous ni dessus dans l'univers, c'est l'espace, qui est à droite, à gauche, en haut, en bas, *partout*. Quand nous nous en allons, nous ne pouvons donc pas dire que nous allons en haut plutôt qu'en bas; encore cette dernière locution pourrait-elle être plus vraie puisqu'on nous met en terre.

Cela nous rappelle sans cesse qu'on dit toujours aussi : le soleil se couche; non, c'est nous qui nous couchons : cet astre, qui brille toujours, est fixe et invariable; il n'est pas comme nous autres.

CENSEURS.

Corps constitué, corps respectable. Une balance, un glaive, un bandeau sont les attributs du censeur; ce sont aussi *ceux de la justice*.

Bulletin. — « Le père est une ganache, l'amant n'a point de toupet, l'amoureuse est une bégueule, l'action est embrouillée, la pièce est ennuyante et mal écrite. Je refuse. »

Tel est le bulletin que fit jadis tomber dans l'urne une des plus jolies actrices de la Comédie-Française, un jour qu'il s'agissait de juger une comédie d'un de nos auteurs les plus spirituels.

La. — Pronom qui, placé en avant du nom d'une actrice, est tout à la fois un hommage à sa célébrité et une insulte à sa profession. On dit la Champmêlé, la Dumenil; on ne dit pas la Staël, la Genlis; on ne disait pas non plus la Paradol, la Mante. Les Italiens et même les Français italianisés, disent cependant la Dasta, la Catalani.

Voltaire disait que les petits-maîtres, en parlant de mademoiselle Clairon et de mademoiselle Lecouvreur, s'exprimaient ainsi : *la* Clairon, *la* Lecouvreur, tandis que le maréchal de Richelieu et le cardinal de Fleury disaient mademoiselle Clairon et mademoiselle Lecouvreur.

FOYER DU PUBLIC ET DES ACTEURS.

Chaque théâtre en a deux : le foyer du public et celui des comédiens. On va au premier pendant les entr'actes et souvent même pendant la pièce. Quelques privilégiés seulement

sont admis au second. On est toujours sûr d'y trouver au moins un médecin. Les acteurs et les actrices qui ne jouent pas, les journalistes complaisants, les diplomates sensibles, les auteurs qui veulent être joués, composent en général le fond de la société qui se réunit au foyer des comédiens. Quant aux foyers publics, les plus beaux de Paris sont ceux de l'Académie impériale de Musique et de l'Odéon ; le plus agréable et le plus élégant de tous, c'est le foyer du théâtre des Variétés.

ORAGES.

Orage dans la salle. — Rumeur qui s'élève au parterre, à la représentation d'une mauvaise pièce, aux débuts d'un mauvais acteur, ou au changement inopiné du spectacle. Les applaudissements des claqueurs le provoquent ; les admonestations du commissaire de police le font éclater, la présence des gendarmes ne le calme jamais ; la chute du rideau l'apaise.

Orage sur le théâtre. — La lumière du lustre et des quinquets des coulisses décroît sensiblement, les bandes de toile peinte qui simulent la mer se balancent en sens divers, des gazes noircies s'élèvent et s'abaissent de toutes parts, le lycopode pétille sur l'esprit-de-vin, le machiniste fait rouler le tonnerre sur sa planche mobile, l'archet s'agite à l'orchestre, les figurants traversent la scène en courant à pas précipités et en couvrant de leurs mains leurs têtes que ne menace pas la pluie, la fusée embrasée traverse le théâtre en suivant un fil conducteur, quelques pétards éclatent, et la foudre frappe sa victime.

GÉRONTES.

Vieillards ridicules et crédules.

Cet emploi est connu au théâtre ; pourquoi n'y connaît-on pas celui des *Agérontes*, vieillards verts? Il existe cependant.

GALIMATHIAS.

Potier s'en faisait un moyen de comique, et M. Guilbert de Pixérécourt une source de terreur et d'intérêt dramatique. La poétique de certains drames admet le galimathias, qui a commencé à se montrer aussi sur la scène française, avec la tragédie prétendue romantique.

Sauvage. — De tous les défauts ordinaires aux jeunes débutantes, celui dont elles se corrigent le plus promptement.

NIAIS.

C'est une espèce de rôle que beaucoup de gens hypocrites jouent dans le monde. Au théâtre, Baptiste cadet, Brunet, Potier, ont rendu célèbre cet emploi, qui fut longtemps obligé pour le mélodrame, mais qui a vieilli. On a remplacé les niais par des fripons et des courtisans.

DÉCORATION (Distinction honorifique).

Les gouvernements, par respect pour le préjugé établi, n'accordent point aux artistes dramatiques les décorations qu'ils donnent aux autres artistes. Napoléon Ier fit une exception en faveur de Crescentini. Il est vrai qu'il ne lui conféra pas l'étoile de la Légion-d'Honneur, mais l'aigle de la Couronne-de-Fer, et qu'on dit qu'il n'avait décoré que son gosier.

Plusieurs *anciens* comédiens sont aujourd'hui décorés : MM. Ponchard, Dupuis et Marty.

On comprend, au fond, la raison qui doit empêcher le gouvernement de décorer un acteur en exercice, cette décoration pouvant être, à tort ou à raison, avilie sur le théâtre par une avanie quelconque.

Digitized by Google

ANECDOTES.

C'est une chose de la plus haute importance pour un acteur qu'une articulation facile, correcte. L'absence de cette faculté, outre ce qu'elle a de fatigant pour l'auditeur, expose souvent l'artiste, surtout lorsqu'il ne sait pas parfaitement son rôle, à de dangereuses cacophonies, à des jeux de mots très-compromettants.

Les acteurs obligés d'apprendre rapidement ne peuvent jamais, quelle que soit leur mémoire, arriver à savoir parfaitement un rôle! ils le récitent bien sans en manquer un mot; mais ils ne le joueront pas de même. L'action scénique exige une préoccupation de l'esprit qui ne permet pas à la pensée d'aller à la recherche des mots et de présider en même temps au mécanisme des fonctions orales. Il faut donc qu'un rôle soit, non-seulement dans la mémoire, mais encore dans la bouche; c'est-à-dire que les organes destinés à l'articulation des mots aient été habitués par l'exercice à la formation *instinctive* des mots qui composent ce rôle, si l'on veut éviter de fâcheux accidents de prononciation. L'accident le plus commun, est ce que les philologues appellent la *métathèse;* elle consiste dans une transposition de mots, de syllabes ou de lettres. « *C'en est fait, il est mort!* » avait à dire un acteur en entrant en scène. Ce n'était pas bien difficile à retenir, aussi l'acteur ne crut-il pas s'en inquiéter beaucoup; mais arrivé en scène, il s'écria avec l'accent du désespoir le plus profond : « *C'en est mort; il est fait!*

Une Agrippine de province dit un jour, au lieu de :

Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux.

Mit *Rome dans mon lit* et Claude à mes genoux.

Dans *André le Chansonnier*, drame-vaudeville, donné aux Nouveautés, en 1830, avec un certain succès, Bouffé, qui jouait dans cette pièce un jeune premier rôle, apprenant à son entrée du second acte, que celle qu'il aime s'était mariée pendant son absence à un nommé Lassalle, son persécuteur, s'écriait : *Oh! Lassalle, Lassalle!* Tout le monde crut qu'il parlait de son amante et qu'il disait : *Oh! la sale, la sale!* Un second mot comme celui-là, et la pièce était perdue.

Dans *le Siège de Paris*, du vicomte d'Arlincourt, joué aux Français en 1826, un personnage entrait en s'écriant :

Seigneur, le roi s'avance avec vingt mille francs !

Il est plus riche que moi! s'éria un spectateur qui était cependant au *paradis*. Et le succès de la pièce fut gravement compromis par l'hilarité qui gagna toute l'assemblée. A la seconde représentation, les vingt mille francs avaient disparu.

Isule et Orovèze, tragédie, — inutile de dire en cinq actes, en vers, de Népomucène-Lemercier, jouée, ou plutôt entreprise au Théâtre-Français, le 23 décembre 1802, renfermait, au troisième acte, le vers suivant :

Je ne pus t'informer quelle fut ma querelle!

Le public saisit dans ce passage deux malheureuses consonnances et la pièce ne put être continuée.

Le grand Corneille cependant a fait dans sa tragédie de Polyeucte deux vers qui pouvaient prêter encore davantage à une plus fâcheuse interprétation : (*Voyez* Polyeucte, acte 1er, scène 1re, les 41 et 42me vers.)

Le baron Révéroni de Saint-Cyr, auteur de l'opéra du *Délire* et de beaucoup d'autres ouvrages dramatiques de différents genres, écrivit un jour aux sociétaires de Feydeau, pour leur demander une lecture. Cette proposition de la part d'un homme dont le talent était constaté par de nombreux succès, ne pouvait être accueilli que favorablement. Le jour fixé, Révéroni se présente devant le comité, prend place sur le siège qui lui était destiné, déploie son manuscrit et, de l'air le plus sérieux, commence ainsi la lecture de la pièce :

Les Amours du Marais, opéra-comique en trois actes,

DISTRIBUTION :

Premier Crapaud. . . . M. Huet.
Second Crapaud . . . . M. Ponchard.
Première Grenouille. . . Mme Lemonnier, etc.

Les artistes ne purent pas en entendre davantage... Le malheureux était fou !

Il fut conduit dans une maison de santé au sortir du théâtre.

Nous parlions plus haut de certains petits accidents qui quelquefois ont des conséquences terribles pour une pièce à sa première représentation ; il en est d'un autre ordre qui ne sont ni moins perfides, ni moins redoutables ; ce sont ceux qui se produisent dans la salle. Une exclamation naïve, un éternuement, un cri d'enfant, en un mot, tout ce qui est de nature à provoquer le rire dans un moment pathétique, peut être un coup mortel porté à la pièce, surtout si cela arrive au moment suprême, au dénouement. Alors le public rit, se fait du bon sang, et il ne pense pas, le cruel, à l'auteur qui se déchire la poitrine, croyant voir s'anéantir le fruit de plusieurs mois de veilles et de travaux ; au directeur qui se cogne la tête contre la muraille, regrettant les 10,000 fr. qu'il a dépensés pour la mise en scène ; à l'acteur, qui ne dormira pas de la nuit, parce que son principal effet aura manqué.

Au nombre de ces derniers accidents, nous placerons celui qui suit ; il n'eut pas heureusement de conséquences funestes, mais il pouvait en avoir.

Dans les *Mystères de Paris*, joués à la Porte Saint-Martin, le 13 février 1844, il y a un tableau ou la scène offre l'aspect d'une prison. A la première représentation de ce drame, lorsque la toile se leva sur le susdit tableau, une jeune beauté, placée au *balcon des premières*, s'écria : *Tiens, c'est Saint-Lazare !*

Cette exclamation qui témoignait de la fidélité du décor, autant que de la parfaite mémoire de cette dame, eut un succès prodigieux.

Nous avons emprunté les précédentes anecdotes et les observations qui les accompagnent au journal, le *Messager des théâtres et des arts*, où M. David *Viallet* les a publiées.

Le domestique de Lekain avait coutume de dire à son maître, lorsqu'il revenait du théâtre après une représentation

fatigante : Ah ! monsieur, que nous avons été beaux ce soir ; aussi nous sommes bien fatigués ! quelle triste existence nous menons ! nous nous sacrifions vraiment...

Ce langage amusant, quoique datant de loin, est pourtant toujours en vigueur parmi les serviteurs actuels de nos célébrités théâtrales.

SOUVENIR DE CHERUBINI.

A propos d'un motet de Cherubini, *Inclina Domine*, que dernièrement M. Alexis Dupont a chanté dans un concert, M. Léon Kreutzer, dans son feuilleton musical, raconte l'anecdote suivante sur Cherubini.

..... Veut-on savoir de quelle façon je fus présenté à Cherubini? Lecteur, écoutez-moi.

C'était aux environs de 1830. J'apprenais le solfège au Conservatoire.

La nature — dans la prévision que je serais un jour compositeur de romances et de chansonnettes — m'avait doué d'un enrouement originel, et cela en faveur des dilettanti de ma génération. Cependant, comme je vous l'ai dit, j'apprenais le solfège et le piano. Je *parlais* les notes, et j'accompagnais à la basse chiffrée.

Ce que l'on apprend au *Conservatoire*, c'est si peu, si peu de chose, que l'on me permettra d'avouer que j'étais l'un des plus forts de la classe.

Un jour donc, nous étions tous réunis. M. Cherubini entre inopinément dans la classe. Rumeur générale pareille à celle que causerait à un escadron de souris la présence subite de Rominagrobis.

Le savant maître s'installe sur une chaise, jette un regard sévère autour de lui, gourmande l'un, puis l'autre, dans cet incroyable langage dont seul il possédait la tradition, qui n'était plus l'italien et qui n'était pas encore le français, et enfin me découvre blotti de terreur dans un coin.

Voici la conversation qui s'établit :

M. Cherubini, étonné. — *Ma, ma, ma,* quel est cet enfant-là?

Le professeur. — C'est le petit Kreutzer.

M. Cherubini. — *Ma,* il est mourant; cet enfant n'en a pas pour quinze jours à vivre.

En effet, je ne payais pas de mine.

M. Cherubini. — Et quéqué fait-il ici ?

Le professeur. — Il apprend le solfège.

M. Cherubini. — Bien, qu'il me centé quelqué chose.

Le professeur. — Mais dans ce moment-ci il ne peut pas

chanter les leçons; il est bon musicien, mais il a mal à la poitrine.

M. Cherubini. — Bien, bien, alors qu'il centè tiout de souite.

Le professeur. — Mais, monsieur, je vous répète qu'on lui défend de chanter.

M. Cherubini. — On lui défend, on lui défend! et quéqué fait-il alors au Conservatoire?

Le professeur. — Monsieur, il apprend l'harmonie, il apprend le piano, il....

M. Cherubini. — Taisez-vous, taisez-vous. Pétit, commencez tiout de souite.

Moi. — Mais, monsieur.....

M. Cherubini. — C'est de la mauvaise volonté, z'en souis sour. Qu'on lé çasse, qu'on lé çasse. Quand on a mal à la poitrine, on ne peut pas zouer dou piano.

Et en effet, deux heures après, j'étais honteusement chassé de cet Eden musical, le Conservatoire de Musique.

Il est vrai que le lendemain j'étais rétabli sur les cadres, car M. Cherubini, moins méchant qu'il n'en avait l'air, avait enfin compris qu'il n'était pas juste de punir les doigts des crimes de la gorge et du cerveau.

Quand Voltaire voulut faire représenter son *Mahomet*, il adressa la pièce à Lanoue (1), avec les vers suivants :

Mon cher Lanoue, illustre père
De l'invincible Mahomet,
Soyez le parrain d'un cadet
Qui sans vous n'est point fait pour plaire,
Le vôtre fut un conquérant,
Le mien eut l'honneur d'être apôtre;
Prêtre, filou, dévôt, brigand.
Faites-en l'aumônier du vôtre!

Messieurs, dit un jour un régisseur de province, en annonçant le spectacle du lendemain, nous aurons l'honneur de vous donner *le Philosophe sans le savoir*.... — Halte-là! dit M. le maire, en se levant dans sa loge : Messieurs, voilà déjà assez longtemps que vous nous jouez des pièces sans les savoir, je ne permets pas celle-ci.

(1) Lanoue, acteur de la Comédie-Française, avait fait représenter un Mahomet II de sa composition.

Sophie Arnould était citée à juste titre pour ses réparties vives et spirituelles. On ferait un volume de ses bons mots.

Un jour, une de ses camarades de l'Opéra, mademoiselle Allard, vient lui dire qu'un baron allemand est amoureux fou d'elle.

Il m'écrit, dit mademoiselle Allard, qu'il veut absolument m'épouser, et que, si je refuse, il se brûlera la cervelle; mais après me l'avoir brûlée auparavant.

Puisque ton baron est si amoureux, répliqua Sophie Arnould, épouse-le, ma chère, et je réponds qu'il sera bientôt guéri.

Le théâtre des Variétés fut ouvert en 1779, et grâce à la protection du lieutenant de police, il devint bientôt le spectacle à la mode.

C'est sur ce théâtre que Volanges étala ses talents dans les rôles des *jeannots* et des *pointus*, et jamais aucune pièce n'avait, à Paris, attiré un concours aussi durable que celle des *Battus payent l'amende*, farce pitoyable que le talent de Volanges faisait seul valoir. Cet acteur, mécontent des directeurs des Variétés qu'il enrichissait, prit le parti de débuter aux Italiens; il joua les trois Jumeaux Vénitiens. Ce fut le 22 février 1780, jour qui fit événement à Paris. La foule était si grande que le vieux théâtre des Italiens, la rue Mauconseil et les rues aboutissantes étaient remplis. Les curieux s'y trouvèrent si fortement comprimés, que plusieurs, sans s'en apercevoir, laissèrent dans ces rues leurs cannes, leurs chapeaux et les lambeaux de leurs habits.

Trois mois après le triomphe de Voltaire, le Parisien accueillit Jeannot avec le même enthousiasme. Il représentait dans une farce qui n'eut depuis que 500 représentations. L'idiome de la dernière classe du peuple s'y trouvait exprimé au naturel, et le jeu naïf de l'acteur, son ACCENT sûr, formaient un tableau qui, dans sa bassesse, avait un mérite toujours extrêmement rare sur la scène, la parfaite vérité.

« Les camarades de Dancourt, dit l'auteur de la Notice sur sa vie, l'avaient chargé de porter aux administrateurs de l'Hôtel-Dieu la part qu'ils étaient obligés de donner aux pauvres dans leur recette. Il s'acquitta de cette commission, et accompagna son argent d'un de ses plus beaux discours. Il s'efforçait d'y prouver que les comédiens, par les secours qu'ils procuraient aux hôpitaux, méritaient d'être à l'abri

de l'excommunication. » Le président de Harlay lui répondit : « Dancourt, nous avons des oreilles pour vous entendre, des mains pour recevoir les aumônes que vous faites aux pauvres, mais nous n'avons pas de langue pour vous répondre. »

La première comédie que Piron vit à Paris fut *Tartuffe*. Son admiration allait jusqu'à l'extase ; à la fin de la pièce, ses transports de joie augmentèrent encore. Ses voisins lui en demandèrent la raison : « Ah ! s'écria-t-il, si cet ouvrage n'était point fait, il ne se ferait jamais. »

Il craignait sans doute qu'un auteur capable ne se représentât plus ; car, en tous cas, ce ne sont point les modèles qui auraient jamais manqué.

A la première représentation des *Chimères*, comédie de Piron, celui-ci se trouva à côté d'un homme qui ne cessait de dire : Ah ! que c'est mauvais ! c'est pitoyable ! quelle mauvaise farce ! quel est l'auteur qui peut faire une si pitoyable bêtise ? — C'est moi, Monsieur, lui répondit Piron ; mais faites-moi le plaisir de ne pas crier si haut, parce qu'il y a beaucoup de personnes ici qui trouvent cela assez bon pour elles.

Mademoiselle Clairon avait quatre-vingts ans ; elle était dans la détresse ; un secours lui fut envoyé par le général Bonaparte. L'actrice reconnaissante disait : « Mon bienfaiteur est-il donc comme un Dieu dont on reçoit les faveurs, sans jamais parvenir à le voir ? » C'était à M. Chaptal, alors ministre, que ces paroles s'adressaient. Il les reporta à Bonaparte, et celui-ci accorda une audience à Clairon. La conversation fut extrêmement aimable entre le général et la comédienne : « Je regrette bien, lui dit-il entre autres, de ne vous avoir pas vue jouer.... » — « Ah ! répondit-elle, quel bonheur que vous n'ayez pu me voir sur la scène !.... » Les personnes délicates apprécieront la grâce de cette mystérieuse réponse.

La tragédie de *Guillaume Tell*, représentée en 1766, fut surtout vivement appuyée par les Suisses qui se trouvaient à Paris. Elle n'eut qu'un succès médiocre.

Sophie Arnould, assistant à une représentation de cet ou-

ANECDOTES.

vrage, et voyant la salle déserte, dit aux personnes qui l'accompagnaient :

On dit souvent : Point d'argent, point de suisse ; ici il y a beaucoup de Suisses et pas d'argent.

Autrefois, au XVIIIe siècle, par exemple, les auteurs dramatiques avaient tant de modestie, ou bien l'opinion du public leur inspirait une telle frayeur, que souvent ils faisaient représenter leurs premiers ouvrages sans se nommer. Tel était Marivaux, et l'on avait déjà joué plusieurs pièces de lui sans que son nom fût connu. Un singulier incident vint le mettre en lumière.

Marivaux avait donné aux Italiens *la Surprise de l'Amour*. La célèbre comédienne Silvia ne pouvait, malgré son talent, saisir et rendre à son gré cette délicatesse et cette finesse répandues dans le dialogue. Elle témoigna le désir de voir l'auteur.

Informé de ce désir, Marivaux se fit présenter chez l'actrice par un de ses amis qui la connaissait, mais sans dire qu'il était l'auteur de la pièce. Il aperçut sur un meuble la brochure de sa comédie.

— C'est une pièce charmante, dit Silvia, mais nous la jouerions mieux si l'auteur nous l'avait lue.

Aussitôt Marivaux cherche dans la brochure le rôle que jouait Silvia, et commence à le lire. La comédienne fit bientôt éclater tout son enthousiasme.

— Vous me faites sentir toutes les beautés de mon rôle, dit-elle ; vous lisez comme je voulais jouer. Vous êtes le diable ou l'auteur de la pièce.

— Je ne suis pas le diable, dit en souriant Marivaux.

Le grand comédien Molé fit une maladie grave en 1769, et chaque soir le public demandait des nouvelles de l'artiste. Sa convalescence fut très-longue, et son médecin lui ordonna de boire du vin pour ranimer ses forces. L'ordonnance de la Faculté fut connue, et Molé reçut des dames de la cour plus de mille bouteilles de vin en une semaine.

« Molé, dit à ce propos Sophie Arnould, doit être tout *vin* de ces attentions-là. »

La spirituelle actrice, par ce mot épigrammatique, faisait allusion à la vanité de Molé, qui était aussi grande que son talent.

Lors de la nouveauté des *Marionnettes* de Picard, Napoléon Ier la fit jouer à Saint-Cloud. Après le spectacle il était entouré d'une multitude de courtisans et tous attendaient qu'il parlât pour savoir ce qu'ils devaient penser. Le surintendant lui demanda si l'ouvrage l'avait amusé : « Oui, ré» pondit-il ; mais je me suis plus diverti des marionnettes » qui étaient dans la salle, que de celles qui étaient sur le » théâtre. » Et tous les courtisans de sourire et de s'incliner profondément.

A la vente de mademoiselle Laguerre, actrice de l'Opéra, des femmes de condition se plaignaient beaucoup de ce que tout se vendait à des prix exorbitants. Mademoiselle Arnould leur dit : « Ces dames voudraient peut-être avoir les choses *au prix coûtant.* » A propos de cette actrice, voici celui de ses bons mots qui fut cause de sa détention. M. le lieutenant de police, voulant savoir quels étaient les grands personnages qui avaient soupé chez elle un tel jour, la fit venir, et lui adressa plusieurs questions, auxquelles elle répondit de manière à déconcerter l'interrogateur. « Comment ? vous ne vous souvenez pas des personnes de distinction qui ont soupé chez vous ? — Non, Monseigneur. — Mais il me semble qu'une femme comme vous doit se souvenir de ces choses-là ? — Oui, Monseigneur ; mais devant un homme comme vous, je ne suis plus une femme comme moi. »

Voici un singulier moyen employé tout récemment, à Londres, pour se procurer une bonne place au spectacle quand la salle est pleine : un particulier étant arrivé un peu tard, il y a quelque temps, à Covent-Garden, et trouvant le parterre complètement rempli, se mit à crier : *Le feu est à la maison de M. Smith.* Le nom *Smith* est infiniment connu en Angleterre, et à cette annonce formidable, une douzaine de personnes se levèrent et sortirent précipitamment, chacun craignant de trouver sa maison en proie aux flammes. Le malin personnage n'eut alors qu'à choisir la place qui lui convenait le mieux.

« Les comédiens sans reproche sont de tous les rangs, disait Roscius à l'empereur Auguste. (Mouvement d'orgueil de l'empereur). Je ne sais si vous le croyez (autre mouvement) ; mais en tout cas, reprit Roscius, il ne sont reniés que par les sots et les méchants qui sont de tous les rangs.

JOURNAUX SPÉCIAUX DE THÉATRE.

L'*Entr'actes*. (1)
La *Gazette des théâtres*.
Le *Messager des théâtres et des arts*.
La *Revue et Gazette des théâtres*.
Le *Théâtre*.
L'*Europe artiste*.
Le *Moniteur dramatique*.

Tous les grands journaux de Paris publient, les lundis de chaque semaine, un feuilleton dramatique et théâtral, rédigé par les premiers critiques de la presse.

CORRESPONDANTS DES THÉATRES.

Messieurs

P.-H. Lemoigne (2), rue des Jeuneurs, 4.
Maillard, rue Bourbon-Villeneuve, 48.
Ténar et Formelle, rue Chabanais, 9.
Dieudonné, rue Vivienne, 3 (bis).
Pougin, rue Beauregard, 9.

(1) Nous mettons un S, attendu qu'il ne peut y avoir qu'un *entre deux* actes; il n'y a pas *d'entre un acte*.

(2) M. Lemoigne est un correspondant qui a la réputation d'apporter beaucoup de bienveillance et d'urbanité dans ses relations avec tous les artistes.

OUVRAGES

PLUS OU MOINS RELATIFS AUX THÉATRES, ET QUI ONT PARU JUSQU'A CE JOUR.

OUVRAGES AVEC LES NOMS D'AUTEURS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE.

A

ANDRIEUX (MM.), Barrière, Félix Bodin, Després, Evariste Dumoulin, Dussault, Etienne, Merle, Moreau, Ourry, Picard, Talma, Thiers et Léon Thiessé. Collection des Mémoires sur l'*Art dramatique*. Paris, chez Ponthieu, 1825. 2 vol. in-8°, 7 fr. le vol.

Les Notices qui precèdent les différents Mémoires dont se compose cette Collection et les notes qui s'y trouvent, sont en général plus curieuses et plus instructives que les Mémoires eux-mêmes.

ARISTIPPE. *Art du Comédien*, principes généraux; publiés en 1819.

Tableau synoptique, imprimé par Firmin Didot; Barba, Palais-Royal.

Théorie de l'art du Comédien, ou Manuel Théâtral, 1 vol. in-8° de 600 pages, publié en 1826.

AUBIN. De l'*Art du Théâtre*; éléments de critique dramatique, traduction de l'anglais de Williams Cooke.

B

BACHMANN. *Mémoires*.

BACHAUMONT. *Anecdotes secrètes* du 18me siècle; Mémoires secrets. Londres, 1784. 38 vol.

BACILLY. *Remarques curieuses* sur l'art de bien chanter. 1668.

BARTHEZ. *Théorie* du beau dans la nature et les arts. 1807. 1 vol. in-8°.

BEAUCHAMP. *Recherches sur les théâtres*. 1735, 2 vol. in-8°.

BARY. (Réné) *Méthode* pour bien prononcer un discours, le poser, le bien accentuer. 1679, 1 vol.

BERNARDIN de Saint-Pierre. *Etudes* de la nature.
BETTINGER. *Observations* sur le célèbre Iffland, acteur allemand.
BICHAT. *Description anatomique* de la face.
BOISSIMON. De la *beauté de l'ancienne éloquence* opposée aux affectations de la moderne. 1788.
BOISQUET. *Essai sur l'art du comédien chanteur*. Paris, 1812.
BROSSES. *Formation mécanique* des langues; 2 vol. in-12.

C

CABUCHET. *Essai* sur l'expression de la face dans l'état de santé et de maladie.
CAHUSAC. *Dissertation* sur la danse ancienne et moderne.
CAILHAVA. *Annales dramatiques* et autres ouvrages. Chez Debray, libraire.
CALIACCHI. *Traité* sur les pantomimes.
CASSÉ DE SAINT-PROSPER.
L'*Observateur* au 18e siècle. 4e édition. Paris, chez Pichard, libraire, 1825, 2 vol. in-12.
CASTIL-BLAZE. De l'*Opéra* en France.
CHALONS d'ARGÉ. *Critique* des théâtres de Paris.
CHAMPFORT. *Art dramatique*. 1808, 2 vol.
CHAPPUZEAU. *Catalogue* des acteurs illustres.
CHAUSSIER. *Description anatomique* de la face.
CHAPTAL. L'*Eloquence*. Palais-Royal, Laurent Beaupré, 1 vol. in-8°.
CHÉNIER (Marie-Joseph). *Tableau* de la littérature en France depuis 1789. Maradan, 1816.
CHÉRY. *Recherches* sur les théâtres et les costumes de toutes les nations. 1790.
CICÉRON. *Traduction* de l'éloquence.
CLAIRON (Mademoiselle). *Mémoires*.
CONDILLAC. *Traité* des sensations.
COLSON (J.-B.), régisseur du grand théâtre de Bordeaux.
Répertoire du Théâtre-Français, ou détails essentiels sur 360 tragédies et comédies.
Ouvrage utile aux directeurs et entrepreneurs de spectacle, ou régisseurs, acteurs, à toutes les personnes chargées du service de la scène, et aux amateurs du théâtre,

Où l'on trouve :

L'époque de la première représentation de chaque pièce, le nom des acteurs, la durée de l'exécution de la plus grande partie, la longueur de chaque rôle, le nom des acteurs

qui les ont créés ou à quels emplois ils appartiennent, le décor avec les changements si l'ouvrage en comporte, les accessoires dont le magasin est chargé, la table des pièces pour lesquelles on paie droit entier ou fraction de droit;
Un tableau de pièces sans un ou plusieurs acteurs principaux;
Des anecdotes placées au bas des ouvrages qui y ont donné lieu, d'autres anecdotes, des épigrammes peu connues, quelques autres morceaux de poésie, l'époque de la naissance et de la mort des auteurs, celle du début, de la retraite et de la mort de la plupart des principaux acteurs de la capitale depuis l'établissement des théâtres réguliers, et ce qu'ont pensé de leurs talents les critiques du temps; enfin une idée du caractère de quelques rôles tragiques. Bordeaux, 1818.

COURT de Gébelin. *Histoire naturelle* de la parole.
CRALAGES. *Mémoires manuscrits.*
CRÉBILLON. *Lettre* sur les spectacles.
CRESSOLIUS. Sur la *Mémoire.*
CRÉVIER. *Mémoires* sur Lekain.

D

D'AGUESSEAU. Sur l'*Imitation théâtrale.* (tome Ier de ses œuvres.)
DAZINCOURT (Mémoires de).
DELAPORTE. *Anecdotes dramatiques.* 1775, 3 vol in-12.
DETHEIS. *Tripot comique.* 1772, 1 vol.
DELPLA. *Discours sur le théâtre;* Dentu, 1814.
DESCHAMPS. *Recherches historiques sur le théâtre.*
DESESSART. *Les trois théâtres de Paris.* 1 vol. in-8°.
DESPREZ DE BOISSY, avocat au parlement. *Lettres sur les spectacles;* pour et contre. 1771, 2 vol.
D'HENIN DE CUVILLERS (baron). *Des Comédiens* et du *Clergé.* 1825.
DOMERGUE. *Manuel* des étrangers, ou prononciation notée.
DORAT. *Poème* sur la déclamation.
DORFEUILLE. Art du comédien. 1802.
DROZ (Joseph). *Etudes* sur le beau dans les arts. Chez Renouard, 1 vol. in-8°.
DUBOS (abbé). *Réflexions* sur la peinture.
DUBROCA. *L'Art de lire* à haute voix. 1802. — *Intonation oratoire.* 1810, 1 vol. in-8°.

Cet ouvrage important a eu plusieurs éditions.

DUCLAIRON. *Essai* sur la connaissance du Théâtre-Français.

DUMANIANT (homme de lettres et directeur de théâtre). *De la Situation* des théâtres dans les départements. Paris, 1823.

DUMERSAN. *Comparaison* du théâtre romain avec le théâtre grec. 1808.

DUMESNIL (Mademoiselle). *Réponse* aux Mémoires de mademoiselle Clairon. Dentu, an VII, 1 vol. in-8°.

DUNBART DE NATCHEZ. *Actes* de la Société philosophique américaine.— *Mémoires* sur les gestes intelligibles et pittoresques de certains individus parmi les sauvages du Mississipi.

E

ENGEL. *Idée* sur le geste et le mouvement théâtral. Barrois, libr., 1788, 2 vol. in-8°.

F

FAVART. *Mémoires* et correspondance littéraire et dramatique. Léopold Collin, libr. 1808.

FÉNÉLON. *De l'Eloquence* de la chaire et du nouveau manuel des orateurs sacrés. Chez Dubroca, an XI.

G

GALL. *Anatomie* et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier. Paris, 1818.

GALLOIS (Léonard). *Le Citateur* dramatique, deuxième édition. Chez Alph. Leroux, 1825.

GEOFFROY, ancien professeur de l'Université. — *Manuel dramatique* à l'usage des auteurs et des acteurs et nécessaire aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées et les jugements tout faits. In-8°.

GEOFFROY. *Feuilletons*. 2 vol. in-8°.

GIBERT. *La Rhétorique* ou les règles de l'éloquence.

GOURIET. *Personnages célèbres* dans les rues de Paris. 1811.

GRANDMÉNIL. *Rapport* sur la décadence du Théâtre-Français. (Fructidor an XII.)

GRASSET ST. SAUVEUR. *L'antique Rome* ou description historique et pittoresque de tout ce qui concerne le peuple romain. 1776.

GRESSET. *Lettre* sur la comédie. 1759.

GRÉTRY. *Essai* sur la musique, chapitre des intonations, accents et prosodie.

GRIMM. *Garrick* ou les acteurs anglais.

GRIMM et DIDEROT. *Correspondance* littéraire, philosophique et critique.

GRIMMAREST. *Traité* du récitatif dans la lecture, l'action publique, la déclamation et le chant. 1707, 2 vol. in-8°.

GROBERT (le colonel). *De l'Exécution* dramatique. Chez Schœr, rue St-Germain l'Auxerrois.

H

HANNETAIRE (D'). *Art* du comédien.

K

KIRCHE. *Essai* sur la mémoire.

L

LABLÉE, ancien avocat. *Du théâtre de la Porte St.-Martin.* Chez Pierre Blanchard au Palais-Royal. Brochure. 1822.

LARIVE. *Cours* de déclamation, moyen de régénérer le théâtre. An IX, in-8°.

LEKAIN. *Mémoires* sur la comédie française, publiés par son fils. Debray, Colnet, libraire, 1801, 1 vol. in-8°.

LAVATER (Gaspard). L'*Art* de connaître les hommes par la physionomie.

LEBATTEUX (abbé). *Ouvrage* sur l'éloquence.

LEBRUN (père). *Traité* des spectacles.

LEBRUN (Pierre), prêtre de l'oratoire. *Discours* sur le comédien ou traité historique et dogmatique des jeux de théâtre.

LECOUVREUR (Recueil de Lettres de Mlle).

LEMAZURIER. *Galerie* historique du Théâtre-Français.

LEMERCIER (Népomucène), membre de l'institut. *Du second Théâtre-Français*, ou instruction relative à la déclamation dramatique. Paris, Nepveu, 1818.

LESSING (*Dramaturgie de*), trad. par Junker, bibliothèque théâtrale.

LÉVISAC. *Art de parler et d'écrire.*

LEVACHER (de Charnois). *Recherches* sur les théâtres et les costumes des anciens. 1792.

LENOIR (le chevalier Alexandre). *Observations* sur les comédiens et les masques à l'usage du théâtre chez les anciens. Paris, Eberhart, 1825.

LILLE (prince de). *Lettres* à Julie-Angélique d'Hannetaire sur l'art dramatique.

LINGUET. *Annales* ou appel à la postérité.

LONGIN. *Traité du sublime.*
LUCIEN et PLUTARQUE. *Dissertation* sur la danse pantomime.

M

MARATIOTUS. *Essais sur la mémoire.*
MARMONTEL. *Mémoires* sur mademoiselle Clairon.
MARTINVILLE et ETIENNE. *Histoire* du théâtre. Chez Barba, 4 vol. in-8°.
MAURY (abbé). *Sur l'éloquence de la chaire,* 1 vol. in-8°.
MERSENNE. *Harmonie universelle.*
MICHAUD. *Biographie,* galerie des hommes et des femmes célèbres.
MOLÉ. *Eloge* de mademoiselle Dangeville; notice sur Lekain. 1802, observations sur le comédien.
MONNET (Jean). *Mémoire* ou supplément au roman comique. 2 vol. in-8°. — Détails curieux sur la troupe des comédiens français à Turnbridge.
MORGAN (lady). *La France.* 2 vol. in-8°.
MOUHY (*Ouvrages* du chevalier de).

N

NOVERRE. *Lettres* sur Garrick, écrites à Voltaire.

O

OLIVET (abbé d'). *Petit poème latin* sur le geste; prosodie française avec des notes de Dumarsais et Beauzée. 1800.

P

PACCARD. Le *petit Homme noir* aux acteurs du Théâtre-Français. Béchet, 1815.
PAPON. *Art* du poète et de l'orateur.
PARFAIT. *Histoire* du Théâtre-Français.
PILLET (Fabien). *Nouvelle lorgnette* des spectacles.
PLINE. *Histoire naturelle*; sur la voix.
POUILLY. *Théorie des sentiments.*
PRALARD. *L'art* de parler et de persuader. 1676.
PRARLY. *Considérations* sur les théâtres.
PRÉVILLE (*Mémoires* de). 1812.

Q

QUINTILIEN, traduction de Gédoyn. De l'*Institution* de l'orateur.

R

Rémond Saint-Albine. Le *Comédien.*

Riccoboni (Louis). *Pensées* sur la déclamation, 1738. — *Observations* sur les théâtres, 1753; et autres poèmes italiens sur l'art de représenter.

Riccoboni (Antoine-François). *L'art du Théâtre*, 1750.

Ricord aîné. Les *Fastes* de la comédie française, et portraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés, et de ceux qui s'illustrent encore sur notre scène; précédés d'un aperçu sur sa situation présente, et sur les moyens propres à prévenir sa ruine. Chez Delaunay, Palais-Royal, 1822, 2 vol. in-8°.

Ricord fils, de Marseille. *Réflexions* sur l'art théâtral. Chez Delaunay, Palais-Royal, 1812.

Rollin *Manière d'étudier et d'enseigner la littérature.*

S

Saint-Sauveur. *Opuscule* sur les acteurs célèbres. 1808.

Saulecque. Sur le *Geste;* brochure en vers.

Sauval et Mézetin. *Histoire d'acteurs* cités dans les rues de Paris.

Sicard (abbé). *Cours d'instruction* d'un sourd-muet de naissance.

Singier. *Réflexions* sur les privilèges des directeurs de spectacles et les droits des auteurs. Nîmes, 1818.

Sticotti. *Art du théâtre.*

V

Vernier, sénateur. *Caractères des passions.*

Victor (Pierre). Les *Scandinaves*, tragédie, précédées et suivies d'observations littéraires et théâtrales. Chez Firmin Didot, 1825.

Vigée. Le *Pour* et le *Contre.*

Vinck (Georges) *Lettres à Milord...* sur Baron et mademoiselle Lecouvreur. Chez Henequeville.

Vizentini. *Recueil* des costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris, publié par M. Vizentini, ancien sociétaire de l'Opéra-Comique.

W

Walter. *Description anatomique* de la face.

Watelet. *Art de peindre.*

Winslow. *Description anatomique* de la face.

OUVRAGES SANS NOMS D'AUTEUR.

A

Acteurs (les). Chronique de Paris. Chez Chanson.
Acteurs (Dictionnaire des).
Anecdotes dramatiques. Duchesne, 1775, 3 vol. in-12.
Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres, contenant :

1° L'analyse de tous les ouvrages dramatiques, tragédie, comédie, drame, opéra, opéra-comique, vaudeville, etc., représentés sur les théâtres de Paris, depuis Jodelle jusqu'à ce jour; la date de leur représentation, le nom de leurs auteurs, avec des anecdotes théâtrales;

2° Les observations et règles des grands maîtres sur l'art dramatique, extraits des œuvres de : Aristote, Horace, Boileau, d'Aubignac, Corneille, Racine, Molière, Regnard, Destouches, Voltaire, et des meilleurs auteurs dramatiques.

3° Des notices sur les auteurs, compositeurs, acteurs, actrices, danseurs et danseuses, avec des anecdotes intéressantes sur tous les personnages dramatiques, anciens et modernes, morts et vivants, qui ont brillé dans la carrière du théâtre. Par une société de gens de lettres. A Paris, chez Babault, auteur et propriétaire des Annales dramatiques.

Art du comédien vu dans ses principes. 1782, 1 vol.
Art du théâtre. 1749, 1 vol. in-8°.

B

Bibliothèque du Théâtre-Français, depuis son origine. Dresde, 1768.
Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies, etc.
Bibliothèque française, deuxième année, n° 3. (Notes sur la vie de Garrick.)

C

Causes de la décadence du goût au théâtre. 1568, 1 vol. — Réfutation d'un écrit de Diderot; ouvrage dans lequel on sollicite l'établissement d'un second Théâtre-Français.
Chronique indiscrète du dix-neuvième siècle, esquisse contemporaine. Chez les marchands de nouveautés. 1825, 1 vol. in-8°.

Critique des auteurs et actrices des différents théâtres de Paris. 1793.
Critique des débuts. 1825.
Comédien (le vieux). Pièce; apologie de l'art du comédien.
Comédiens ambulants, par L. An vii.
Comédiens (les), ou le Foyer, comédie.
Conjuration de mademoiselle Duchesnoy contre mademoiselle Georges Weimer. — Considérations sur l'éloquence. 1818, in-8°.
Correspondance dramatique. 1775.
Coup de fouet (le). 1802; revue de tous les théâtres de Paris.

D

Décadence du goût relativement aux théâtres. 1778, 1 vol. in-12.
De l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste. 1657.
Désoeuvré (le), ou l'Espion du Boulevard. Chez Aubin, 1782.
Dialogues critiques sur les théâtres. 1818.
Dictionnaire des théâtres de Paris. 1767, 8 vol. in-12.
Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique, avec cette épigraphe :

Patet omnibus veritas mundum est occupata; multum ex illâ etiam futuris relictum est. (Sénèque, Ep. 33.)

Amsterdam, 1773, 1 vol. in-8°.
Dictionnaire théatral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres; confidences sur les procédés de l'illusion; examen du vocabulaire dramatique; coup-d'œil sur le matériel et le moral des spectacles, etc., deuxième édition avec un supplément. Paris, chez Barba au Palais-Royal, 1825.
Dictionnaire des Musiciens. 1807.
Dictionnaire dramatique.
Discours et motions sur les spectacles.
Du Théâtre-Français et de l'Odéon, chez Martinet.

E

Eloquence du Geste, (Abrégé des principes de l'). Hambourg, 1755.
Eloquence des Orateurs.
Eloquence (sur l'). Paris, chez Compère.
Etrennes de Thalie, ou précis sur les acteurs et actrices

célèbres des trois grands théâtres de la capitale, chez Martinet.

Essai sur la connaissance des théâtres en France.

Essai sur le beau. 1763, 2 vol.

Essai sur l'état actuel des théâtres de Paris et des principales villes de l'Empire. J. D. B. 1825.

G

Galerie théâtrale. Martinet.

Gazette noire (la); critique.

Guerre au mélodrame. Barba, 1818.

H

Histoire de l'établissement des théâtres en France.

Histoire du Théâtre-Français depuis son origine jusqu'à présent. Paris, 1734, 15 vol. in-12.

L

Lekain *dans sa jeunesse*. Martinet.

Lettre d'un Parisien à son ami en province sur le nouveau spectacle. 1779.

Lettres sur les spectacles. Paris, 1825. Chez les marchands de nouveautés. Brochure in-8°.

M

Melpomène et Thalie vengées, ou Mémoires historiques et critiques sur les théâtres de Paris.

N

Notice sur l'enterrement de mademoiselle Raucourt, actrice du Théâtre-Français, morte le 15 janvier 1815. Paris, 1821.

O

Observateur (l') sur l'art du comédien.

Ombre (l') de l'acteur Philippe à ses confrères et à ses concitoyens. Paris, 1825.

Opinion (l') du parterre, ou revue des théâtres de Paris.

R

Pantomime dramatique, ou essai sur un nouveau genre de spectacle. Paris, chez Jombert, fils aîné, 1779.

RECHERCHES sur les différents théâtres de l'Europe, et pensées sur la déclamation. 1738.

RECHERCHES sur les Théâtres de France.

RÉFORME (de la) des théâtres; examen des tragédies. 1748.

RÈGLEMENT pour les comédiens français ordinaires du Roi. Chez Ballard, 1781.

RÉPERTOIRE général du Théâtre-Francais, publié par mad. veuve Dabo. 1825.

REVUE littéraire et théâtrale.

RÉFLEXIONS sur l'usage de l'éloquence de ce temps. Paris, chez Barbin, 1671.

RIDEAU (le) levé, ou petite revue des grands théâtres; suivie d'une réponse au factum de M. Valabrègue, et d'une réplique d'un des chefs de son orchestre. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, chez Maradan, 1818, 1 vol. in-8°, avec cette épigraphe :

Ce n'est pas pour toi que j'écris,
Indocte et stupide vulgaire :
J'écris pour les nobles esprits,
Je serais marri de te plaire.

S

SIMPLES IDÉES sur l'école royale de déclamation, ou moyens de prévenir la ruine de l'art théâtral dans tous les genres, par un comédien. Au Palais-Royal, 1821, brochure in-8°.

T

TABLEAU (le) de Paris.

THÉATRES (les), par un amateur. Emery, 1817.

THÉATRES (de la réforme des).

THÉATRE des arts (un mot sur le). in-8°.

TRAITÉ du Mélodrame, 1817.

TRAITÉ sur l'art dramatique, 1773.

TRIBUNAL volatil; Tiger, an XI.

TRAITÉ de l'action de l'orateur, de la prononciation et du geste. 1667.

FIN.

TABLE

DES

NOMS CITÉS DANS LE MANUEL THÉATRAL.

A

ACOSTA, 294.
ADDISSON, 287.
ÆSOPUS, acteur romain, 39, 242.
AGUESSEAU (Chancelier d'), 96, 340.
ALBERT, 101.
ALCIDE-TOUSEZ, 300.
ALEXANDRE-LE-GRAND, 140.
ALEXANDRE, 216.
ALFIERI, poète italien, 245.
ALLARD (Mlle) de l'Opéra, 333.
ALIBERT (Docteur), 72.
ANDRIEUX, 97, 338.
ANNE D'AUTRICHE, 9.
APPELLE, 179.
ARIA, femme romaine, 207.
ARIOSTE (L'), 197, 292.
ARISTIPPE, 338.
ARISTODÈME, comédien grec nommé ambassadeur, 6.
ARISTOTE, 78, 94, 101, 185, 197, 263, 303.
ARISTOXÈNE, 35.
ARNAUD (Abbé), 106.
ARNAULT, auteur, 306.
ARNOULD (Mlle), 50, 333, 335, 336.
ARQUET, acteur, 253.
AUBER, directeur du Conservatoire, 255, 259, 268.
AUBERTIN, acteur des Variétés, 190.
AUBIGNAC (Abbé d'), 26, 303.
AUBIN, 338.
AUDINOT, 12.
AUGUSTE, empereur, 242, 262, 337.
AUGUSTIN (Saint), 243.
AUGUSTIN, acteur, 252.

B

Bachaumont, 256, 338.
Bachmann, 338.
Bacilly, 338.
Baptiste (aîné), 89, 102, 253, 256.
Baptiste (cadet), 68, 323.
Baron, célèbre comédien, 58, 92, 165, 166, 194, 218, 301, 302, 313.
Barrière, 338.
Barroux, acteur, 253.
Barthe, 107.
Barthez, 338.
Bary, 338.
Basselin, foulon de Normandie, 271.
Batthyle, pantomime ancien, 62.
Beauchamp, 338.
Beauchateau (Châtelet de), comédien, 8.
Beauchène (Atala), 252.
Beauregard (père), 107.
Beauvallet, sociétaire du Théâtre-Français, 309.
Beauzée, grammairien, 184.
Beck, acteur allemand, 17.
Beil, idem, 17.
Belle-Isle, maréchal de France, 130.
Benjamin-Constant, 80.
Benoit XIII (pape), 5.
Bercketson, Suédois, 220.
Bernardin de Saint-Pierre, 187, 339.
Bernard-Léon, 81, 84, 213, 281.
Bertinazzi, dit Carlin, 10.
Bettinger, 339.
Biancolelli (Dominique), créateur des arlequins, 84.
Bibiéna (Cardinal Bertrand de), 242, 268, 292.
Bichat, 339.
Bigottini (Mlle), 155.
Bloemaert, peintre, 176.
Bobèche, saltimbanque, 274.
Bodin (Félix), 338.
Boïeldieu, 78.
Boileau, 20, 80, 217, 261.
Boisquet (F.), 339.
Boissimon, 339.
Bonaparte, premier consul, 288, 335.
Bonnières, 106.
Bonvalot, 280.
Bory Saint-Vincent, 15, 16.
Bosquier-Gavaudan, acteur des Variétés, 281.
Bossu, 303.
Bossuet, 96.
Bouffé, 329.
Bouhours (Le père), jésuite, 4.
Branchu (Mme), 89, 269.
Brand (Sébastien), peintre, 176.

Brandes, acteur allemand, 283.
Breteuil (Baron de), 255.
Brindeau, sociétaire du Théâtre-Français, 309.
Brizard, 43, 107, 125.
Brosses, 339.
Brunet, célèbre comique niais et bouffon, 84, 89, 190, 323.
Buffon, 106, 218.
Byron (Lord), 151.

C

Cabuchet, 339.
Cahusac, 226, 339.
Caignez (Victor), 257.
Cailhava, 251, 339.
Calderon, auteur espagnol, 291.
Caliacchi, 339.
Callot, 176.
Caron, régisseur-général, 304.
Carrache (Annibal), 176.
Cassé-Saint-Prosper, 251, 339.
Cassiodore, 64, 196.
Castil-Blaze, 339.
Catalani (Mme), 233, 234.
Caton le Censeur, 109.
Caumont, comédien français, 13.
Cérutti, 106, 242.
César, 19, 98, 262.
Chalons-d'Argé, 339.
Champfort, 106, 339.
Champmeslé (Mlle), 20.
Changeux, 215.
Chappuzeau, 339.
Chaptal, 334, 339.
Charles II, 184.
Chaussier, 339.
Chénier (Marie-Joseph), 158, 339.
Cherubini, 331, 332.
Chéry, 339.
Chadowiecki, 176.
Cicéri, peintre, 277.
Cicéron, 6, 20, 37, 56, 63, 105, 109, 166, 177, 218, 242, 339.
Cizos, 163.
Clairon (Mlle), 20, 36, 39, 43, 55, 87, 97, 106, 122, 126, 130, 177, 193, 195, 203, 224, 313, 335, 339.
Clarence, 300.
Cognard (frères), auteurs et directeurs, 272.
Collé, 230, 302.
Colman, poète anglais, 245.
Colson, régisseur du grand théâtre de Bordeaux, 339.
Come, auteur de mnémonique. 66.
Comte, directeur du théâtre des Jeunes-Elèves, 248, 251, 252, 254.
Comte (Charles), avocat, 254.
Comte (Désiré), 254.

Condé (Le grand), 26.
Condillac, 222, 339.
Condorcet (Marquis de), 107.
Congrève, 245.
Contat (Mlle), 313.
Corneille (Pierre), 1, 23, 61, 94, 161, 169, 194, 198, 199, 202, 212, 245, 246, 263, 264, 270, 289, 329.
Corrège (Le), 154.
Cossard, 256.
Court de Gébelin, 340.
Couture, avocat, 7.
Cralages, 340.
Crébillon, 270, 340.
Crescentini, chanteur, 7, 323.
Cressolius, 340.
Crévier, 340.
Curion, 241.
Cynéas, ambassadeur, 67.

D

Daguerre, peintre, 277.
D'Alembert, 107, 243.
Damoreau (Mme), 260.
Dancourt, auteur et acteur, élève des Jésuites, 23, 204, 334.
D'André Bardou, 174.
Dangeville, comédienne, 161, 179.
D'Arlincourt (Vicomte), 329.
Dauberval, 233.
Dazincourt, 155, 194, 234, 340.
Déjazet, 213.
Delagrange, 107.
Delaporte, 340.
Delarue (Père), jésuite, 23.
Delille (Abbé), 64, 106, 187, 202.
Delpla, 340.
Démosthènes, 39, 46, 77, 92, 108, 123, 161, 218, 221.
Denys d'Halycarnasse, 35.
Désaugiers, chansonnier, 78.
Descartes, 170.
Deschamps, 340.
Desessarts, 340.
Després, 338.
Desprez de Boissy, 340.
Destouches, 86.
Detheïs, 340.
Devienne (Mlle), 155.
Diderot, 49, 76, 222, 223, 226, 342, 345.
Dieudonné, correspondant des théâtres, 337.
Dodart, 31, 34.
Domergue (Urbain), grammairien, 184, 185, 340.
Dorat, 311, 340.
Dorfeuille, 340.
Dorvigny, créateur du genre de rôles appelés *Jocrisses*, 84.
Droz (J.), 340.
Dryden, poète anglais, 245.

Dubois, administrateur de l'Opéra, 7.
Dubois (Abbé), 35, 340.
Dubroca, 340.
Dubreuil (Ernest), 259.
Dubus de Champville, acteur du Théâtre-Italien, 10.
Ducasse, membre de la chambre des députés, 4.
Duchesnoy (Mlle), 40, 114, 195, 201, 256, 313, 346.
Ducis, 79, 106.
Duclairon, 340.
Duclos (Mlle), actrice célèbre, 313.
Dufresne, 234.
Dugazon, acteur comique, 123, 255, 256.
Dulaure, historien, 5.
Dumaniant, homme de lettres. 341.
Dumanoir, 252.
Dumas (Adolphe), 328.
Dumbart de Natchez, 341.
Dumesnil (Mlle), 20, 93, 152, 161, 177, 179, 195, 213, 225, 313, 341.
Dumersan, 341.
Dumoulin, médecin, 83.
Dumoulin (Evariste), 338.
Dupommereulle, 255.
Dupont (Mlle), actrice de l'Odéon, 142.
Duprez, 259.
Dupuis, acteur, 323.
Dupuis (Adèle), actrice, 271.
Dupuis (Mlle), du Théâtre-Français, 192.
Duras (Duc de), 255.
Durer (Albert), 176.
Dussault, 338.
Duval (Alexandre), 7.
Duval, acteur des Variétés, 190.
Duval (Mlle Aline), 252.

E

Eckoff, acteur allemand, 63, 160, 226.
Elleviou, 192, 285.
Engel, auteur allemand, 118, 158, 172, 178, 226, 341.
Epinay (Mlle D'), 12.
Erasme, 92, 99.
Eschine, 108.
Eschyle, 63, 264.
Esope, 180.
Esprémesnil (D'), 107.
Etienne, 227, 338, 343.
Euripide, 6, 262, 264.

F

Fabius, 125.
Fage (De la), 176.
Fairfax, 184.
Farinelli, 50.

FAUCHET (Abbé), 106.
FAVART, 341.
FÉLIX, acteur du Vaudeville, 309.
FÉNELON, 65, 105, 318, 341.
FERRARE (Cardinal de), 5.
FERREIN, anatomiste, 28, 34.
FLEURY (Bénard, dit), grand acteur, 13, 49, 67, 89, 90, 124, 152, 181, 195, 274, 313.
FLEURY (Cardinal de), 321.
FLORIDOR, comédien, 9, 231.
FONTENELLE, 161, 265.
FORMELLE, correspondant des théâtres, 337.
FOURNIER (Marc), directeur du théâtre de la Porte St-Martin, 273, 304.
FRANÇOIS-DE-NEUFCHATEAU, 244.
FRANCISQUE, jeune, 252.
FRANKLIN, 106.
FRÉDÉRIC le Grand, 7, 68.
FUESLI, 177.

G

GALIANI, 50.
GALIEN, 31.
GALL (Le docteur), 180, 341.
GALLOIS (Léonard), 341.
GALIMAFRÉ, saltimbanque, 274
GARDEL, danseur, 72.
GARRAT, 106.
GARRICK, célèbre comédien anglais, 7, 22, 63, 64, 76, 88, 116, 130, 288, 345.
GARNIER, auteur, 262.
GAUSSIN (Mlle), actrice, 20, 39, 43, 96.
GAUTIER-GARGUILLE, 7.
GAY, auteur anglais, 146.
GEOFFROY (Abbé), 100, 201, 341.
GEORGES (Mlle), 235, 313, 346.
GÉRARD DOUW, 176.
GERBIER, 96, 106.
GESSNER, 25.
GIBERT, 341.
GLAUCON DE TÉOS, 94.
GLUCK, 55.
GOETHE, 245.
GOLDONI, 245.
GOLTIUS (Henri), 176.
GONTIER, 213.
GOSSEC, 255.
GOTER, auteur allemand, 178.
GOURIET, 341.
GOUVION SAINT-CYR, maréchal de France, 7.
GRACCHUS, 262.
GRANDMÉNIL, 7, 341.
GRANDVAL, 46.
GRANGER, 256.
GRASSET SAINT-SAUVEUR, 341.
GRAVE (Vicomte de), 232.
GRESSET, 23, 341.
GRÉTRY, 55, 78, 341.
GREUZE, 215.
GRIMM (Baron de), 143, 145, 230, 242, 341, 342.

GRIMMAREST, 342.
GROBERT (Colonel), 342.
GROS (Mlle), actrice de l'Odéon, 15, 16.
GUÉRIN (Robert), 7.
GUIDE (Le), 175.
GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT, 7, 257, 322.
GUIRAUD (Alexandre), 7.

H

HALÉVY, compositeur, 268.
HANNETAIRE (D'), 342.
HANSACHS, cordonnier, auteur allemand, 292.
HARDI, auteur ancien, 262.
HARLAY (Président de), 334.
HÉNIN DE CUVILLIERS (Le baron), 2, 340.
HÉNOQUE (Docteur), médecin-dentiste, 319.
HENRIETTE d'Angleterre (La reine), 207.
HÉRACLITE, 185.
HÉRAULT DE SÉCHELLES, 115.
HERDER, 24.
HILTBRUNNER, directeur du théâtre des Délassements-Comiques, 304.
HOFFMANN, rédacteur des *Débats*, V.
HOGARTH, 176.
HOLBERG (Baron de), Danois, auteur, 294.
HONORÉ, auteur, 142.
HOOF (Pierre-Corneille), auteur hollandais, 294.
HORACE, 197, 198.
HORTENSIUS, célèbre orateur, 67.
HUME, auteur allemand, 73.
HYACINTHE, acteur, 252.

I

IFFLAND, auteur et acteur allemand, 17, 63, 86.
INNOCENT XI (Pape), 5, 292.
ISIDORE DE SÉVILLE, 185.
ISIE, orateur grec, 108.
ISOCRATE, orateur grec, 108.

J

JÉRÔME (Saint), 243.
JODELLE, 262, 345.
JOANNY, acteur tragique, 46, 181.
JOHNSON, 245, 287.
JONIE, 94.
JUDICIS, auteur, 306.

K

KEAN, acteur anglais, 63.
KEMBLE, id. 61, 63.
KIRCHE, 342.
KLEINE (Fanny), 252.
KOTZEBUE, 245.
KREUTZER (Léon), 331.

L

LABA, 252.
LABIÉNUS, poète ancien, 242.
LABLÉE, 342.
LABRUYÈRE, 162.
LACHAISE (Père), jésuite, 88.
LAFERRIÈRE, 309.
LAFON, tragédien, 50, 256, 313.
LA FONTAINE, 202.
LAGUERRE (Mlle), actrice de l'Opéra, 336.
LA HARPE, 94, 96, 107, 247.
LA MOTTE-HOUDARD, 302.
LARIVE, tragédien, 39, 66, 106, 115, 117, 163, 172, 195, 201, 208, 286, 313, 342.
LAROCHEFOUCAULT (Duc de), 61.
LARREY (Baron), célèbre chirurgien, 223.
LASSAUSSICLÈRE, ancien acteur, 68.
LA THORILLIÈRE, 153.
LAURENT, acteur comique, 304.
LAVATER (Les éditeurs de), 99.
LAVATER, 107, 147, 160, 180, 342.
LEBATTEUX (Abbé), 303, 342.
LEBRUN, peintre, 172, 173, 177.
LEBRUN (Pierre), 342.
LEBRUN (Père), 342.
LEBRUN, poète, 187.
LECOUVREUR (Mlle), 10, 20, 92, 93, 313, 342.
LEFÈVRE, acteur des Variétés, 310.
LEGOUVÉ, 256.
LEIBNITZ, 66, 170.
LEKAIN, 7, 20, 36, 38, 43, 52, 66, 88, 90, 93, 94, 97, 99, 107, 113, 122, 123, 130, 179, 193, 218, 256, 310, 313, 342, 347.
LEMARE, 114.
LEMAURE (Mlle), 89
LEMAZURIER, 19, 342.
LEMERCIER (Népomucène), 39, 68, 79, 95, 104, 186, 228, 243, 251, 329, 342.
LEMIERRE, 328.
LEMOINE (Cardinal), 3.
LEMOIGNE (P.-H.), correspondant des théâtres, 337.
LENOIR (Chevalier Alex.), 342.

Léo (Mme), actrice, 253.
Léon X (Pape), 5, 242.
Léontine (Mlle), actrice, 253.
Léopold, 254.
Leroy (Mlle Eugénie), 253.
Le Sage, auteur, 203.
Lessing, auteur allemand, 59, 117, 342.
Levacher de Charnois, 342.
Leverd (Emilie), actrice du Théâtre-Français. 45.
Lévisac, 342.
Lille (Prince de), 342.
Linguet, avocat et publiciste, 7, 37, 87, 159, 204, 251, 263, 342.
Longepierre, 198.
Longin, 170, 343.
Lopez de Véga, 289, 291.
Lory (Mlle), 252.
Louis XIII, 7.
Louis XIV, 6, 7, 10, 88, 93, 140, 265, 270.
Louis XV, 270.
Louis XVIII, 6.
Luc (Saint), 166.
Lucas de Leyde, 176.
Lucien, 59, 343.
Lulli, compositeur, 4, 6, 268.
Lysias, orateur grec, 108.

M

Macartney (Lord), 295.
Machiavel, 292.
Malborough, 288.
Magendie, 319.
Maillan, 252.
Maillard, sociétaire du Théâtre-Français, 309.
Maillard (Mlle), actrice de la Comédie-Française, 100, 313.
Maillard, correspondant des théâtres, 337.
Mante (Mlle), 192.
Maratiotus, 343.
Marivaux, 86, 335, 336.
Marmontel, 107, 343.
Mars (Mlle), 41, 78, 89, 90, 123, 151, 155, 161, 179, 194, 303.
Martelly, ancien avocat, acteur de Bordeaux, 7.
Martignac (De), membre de la chambre des députés, 24.
Martinville, 343.
Marty, ancien acteur, 328.
Matharel de Fiennes (Charles), critique, 312.
Maury (Abbé), 106, 276, 343.
Mazarin (Cardinal), 9, 268.
Mazoyer, 301.
Mazurier, grotesque, 82.
Ménétrier (Père), jésuite, 4.
Mengs, 177.
Ménier (Paulin), comédien distingué, 307.
Menjaud, 16.
Merle, célèbre critique, 296, 338.

MERSENNE, 343.
MERVILLE (Comte de), 106.
MÉTASTASE, poète italien, 245.
MEYERBEER, 268.
MÉZERAY (Mlle), 156.
MICHEL-ANGE, 174.
MICHELOT, 256.
MICHAUD, biographe, 343.
MICHOT, comédien français, 161, 229.
MILTON, 141.
MIROY (Mlle Clarisse), 252.
MOLÉ (Réné), célèbre comédien, 7, 11, 58, 104, 106, 227, 228, 255, 313, 336, 343.
MOLIÈRE, 7, 20, 23, 45, 55, 88, 246, 257, 270, 273, 279, 289.
MONCRIF, 275.
MONNET (Jean), 343.
MONROSE père, 82, 84, 156, 213.
MONTAIGNE, 126.
MONTANSIER (Mlle), 13.
MONTESQUIEU, 24, 161.
MONTFLEURY, acteur et auteur, 129.
MONTIGNY, directeur du théâtre du Gymnase, 304.
MONVEL, 90, 164, 194, 233, 313.
MOREAU, 338.
MORETO, auteur espagnol, 291.
MORGAN (Lady), écrivain anglais, 49, 61, 212, 343.
MOUHY (Chevalier), 343.
MOYSE (Mlle Célina), 253.
MURET, auteur du XVIe siècle, 67.
MURPHY, auteur anglais, 245.

N

NAPOLÉON Ier, 7, 24, 103, 150, 166, 180, 323, 336.
NÉRON, 38.
NEWTON, 218, 219.
NICOLET, 12.
NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, 155, 205, 270.
NOURRIT, chanteur, 269.
NOVERRE, 343.

O

ODRY, 82, 155.
OLIVET (Abbé d'), 343.
OTTWAY, poète anglais, 287.
OURRY, 338.

P

PACCARD, 343.
PAPON, 343.
PARFAIT, 343.
PARIS (Aimé), auteur de mnémonique, 66.
PASCAL, 160.

PASTA (Mme), 50, 269.
PAULMIER, instituteur des sourds-muets, 61.
PEREY (Charles), 252.
PERLET, comédien, 16, 213, 235.
PERRIN (Abbé), directeur de l'Opéra, 4, 268.
PHILIPPE, acteur du Vaudeville, 281.
PHILIPPE, acteur de la Porte Saint-Martin, 347.
PHLIPS, gouverneur de la Nouvelle-Galles, 64.
PICARD, auteur, acteur, directeur, 7, 336, 338.
Pie V (Pape), 184.
PILLET (Fabien), 343.
PIRON, 334.
PLATON, 108.
PLINE l'Ancien, 21, 242.
PLINE le Naturaliste, 38, 343.
PLUTARQUE, 342.
POLUS, acteur ancien, 147.
PONCHARD père, 46, 323.
POTIER, célèbre comédien, 78, 81, 84, 89, 135, 155, 190, 213, 282, 322, 323.
POUGIN, correspondant des théâtres, 337.
POUILLY, 343.
POUJOL, homme de lettres, 254.
POULET, acteur, 253.
POUSSIN (Le), 175.
PRADEL (Eugène de), improvisateur, 151.
PRALARD, 343.
PRARLY, 343.
PRAXITÈLE, 143.
PRÉVILLE, 64, 69, 90, 215, 256, 313, 343.
PROVOST, comédien français, 135, 256.
PYLADES, pantomime ancien, 62, 64, 234.

Q

Quintilien, 59, 98, 343.

R

RACHEL (Elisa Félix, dite), 296, 312.
RACINE, 20, 94, 102, 114, 161, 170, 183, 199, 200, 207, 212, 216, 245, 246, 257, 263, 264, 265, 270.
RAPHAEL, 21, 154, 175, 223.
RAUCOURT (Mlle), 6, 13, 37, 76, 313, 347.
RÉGNARD, 345.
RÉGNIER, sociétaire du Théâtre-Français, 309.

Rembrandt, 176.
Rémond Saint-Albine, 117, 344.
Renelli (Il signor), 234.
Révéroni de Saint-Cyr (Baron), 329.
Richelieu (Cardinal de), 245.
Richelieu (Maréchal de), 321.
Riccoboni (Louis), 19, 245, 344.
Riccoboni (Antoine-François), 292, 344.
Riccord aîné, 344.
Riccord fils, 344.
Riché, 252.
Rigaud (Mme), cantatrice, 50.
Rochette, 294.
Rochon de Chabannes, 227, 228.
Roger, chanteur, 260.
Rollin, 196, 344.
Roscius, célèbre comédien romain, 6, 19, 39, 63, 64, 242, 337.
Rossini, 78, 216.
Rotrou, 252, 289.
Rousseau (J.-J.), 22, 42, 134, 204, 218, 243, 276.
Rowe, poète anglais, 245.
Rubel, acteur, 253.
Rubens, 175.
Rubini, 259
Rugendas, 176.

S

Saint-Phal, comédien français, 107, 164, 256.
Saint-Prix, tragédien, 103, 164, 256, 313.
Saint-Sauveur, 344.
Sallé, acteur du Théâtre-Français, 110.
Samson, sociétaire du Théâtre-Français, 84.
Saqui (Mme), 273.
Saulecque (Père), 344.
Sauval et Mezetin, 344.
Saxe (Maréchal de), 10.
Scaurus (Æmilius), 241.
Schellemberg, peintre, 176.
Schiller, 245.
Schlegel, 157, 293.
Schlutter, peintre, 176.
Scribe, académicien, 31.
Sédaine, 230.
Séguier (Chancelier), 9.
Sénèque, 58, 207, 262, 346.
Senerling, directeur du théâtre de Lubeck, 283.
Seveste, acteur du Vaudeville, 47.
Seveste, directeur du Théâtre-Lyrique, 267.
Seveste frères, 300.
Shakespeare, 105, 147, 197, 198, 245, 265, 287.
Shéridan, poète anglais, 287.
Sicard (Abbé), 344.
Siddons (Mistriss), 63, 163, 288.
Silvia, comédienne, 335.

SINCIER, directeur des théâtres de Lyon, 247, 344.
SOLIS, auteur espagnol, 291.
SOPHOCLE, 169, 197, 242, 262, 264.
SPRANGER, peintre, 176.
STAEL-HOLSTEIN (Mme de), 99.
STICOTTI, 344.
SURVILLE, 300.
SYLLA (Le gendre de), 242.

T

TACITE, 141.
TAIGNY (Emile), 252.
TALLEYRAND-PÉRIGORD, 307.
TALMA, 7, 16, 39, 45, 50, 75, 76, 78, 80, 88, 89, 90, 98, 123, 129, 130, 150, 151, 155, 179, 183, 191, 216, 233, 256, 265, 296, 313, 338.
TÉNAR, correspondant des théâtres, 337.
TÉNIERS (David), 144.
TÉRENCE, 197.
TERTULLIEN, 59.
THÉAULON, 169, 252.
THIERS, vj, 338.
THIESSÉ (Léon), 338.
THOMAS, académicien, 106.
THOMAS D'AQUIN (Saint), 219.
THOMASSIN, célèbre arlequin. 82, 83.
THRASÉAS, 6.
THUCYDIDE, orateur grec, 108,
TIERCELIN, 82.
TISSERANT, acteur de l'Odéon, 309.
TITIEN (Le), 174.
TOURNEUR (Léon), 253.
TOUZÉ, peintre, 148.
TRISSINO, nonce du pape, 242.
TURLUPIN, 7.

V

VALABRÈGUE, 348.
VALIVON (Comtesse de), 279.
VANDERBURCH, 252.
VERGNIAUD, 96.
VERNET (Joseph), 21.
VERNIER (Comte), sénateur, 344.
VÉRONÈSE (Paul), 154.
VESTRIS (Mme), 39.
VIALLET (David), 330.
VICTOR (Pierre), auteur des *Scandinaves*, 344.
VIGÉE, 344.
VILKENBOON, peintre, 176.
VILLENEUVE, ancien acteur de l'Ambigu, 271.
VILLEQUIER (Duc de), 12.
VINCK, (Georges), 344.

VITRUVE, 196.
VIZENTINI père, 344.
VOLANGES, acteur bouffon, 333.
VOLNAIS (Mlle), 89
VOLTAIRE, 7, 19, 20, 23, 24, 68, 87, 90, 93, 94, 131, 169, 173, 177, 212, 216, 236, 244, 245, 246, 263, 264, 265, 269, 270, 277, 321, 334.
Vos (Martin de), peintre, 176.
VRILLIÈRE (Duc de la), 245.

W

WALTER, 344.
WANDERWERF, peintre, 175.
WATELET, 344.
WELLINGTON (Duc de), 288.
WEST, peintre, 177.
WICHERLEY, poète anglais, 287.
WIELAND, 245.
WILLIAMS, 252.
WINLOW, 344.

Y

YOUNG (La fille d'), 16.

TABLE

DES MATIÈRES.

Pages.

De la Profession de Comédien. 1

Réflexions générales sur l'Art du Comédien. . . 19

Comédien, Acteur, Artiste. 22

Des Principes. 24

Beaux-Arts. 26

Premiers Principes de l'Art du Comédien. 27

VOIX. 27

Décomposition de la voix humaine. 32

Principes généraux sur la voix. 35

Articulation. 41

Prononciation. 41

Des différents Défauts dans la Voix et dans la Prononciation. 44

Accent provincial ou étranger. 44

Grasseyement. 45

Aigreur dans la voix. 46

Bégaiement, blaisement, susseyement, zézaiement, bredouillement. 46
Défauts relatifs aux liaisons. 47
Défauts relatifs à la prosodie. 48

ACCENT. 49
Aspiration. 50
Respiration. 51
Son. 51
Intonations. 52
Tons. 53
Inflexions. 55

ACTION. 56
Geste. 57
Réflexions générales sur le geste. 60
Pantomime. 62
MÉMOIRE. 64
Exemples de mémoires extraordinaires. 67
LECTURE. 68
LECTURE A HAUTE VOIX. 69

PRINCIPES GÉNÉRAUX SUR L'ART DU COMÉDIEN. . . . 69

A

Abandon. 69
Accessoires. 69
Accord. 70
Affectation. 70
Affection. 71
Affûterie. 71

Air. 71
Aisance. 72
Ame. 72
Anatomie. 74
Muscles, nerfs. 75
Aparté. 76
Allusions. 76
Aplomb. 76
Art. 77
Attitude. 77

B

Beau. 78

C

Cachet. 78
Calme. 79
Caractère. 79
Césure. 80
Chaleur. 80
Chant. 81
Charge (De la). 81
Cœur. 82
COMIQUE. 82
Des différents genres de comiques. 83
Comique noble. 83
Comique bourgeois. 83
Bas-Comique. 84
Confidents. 85
Contraste. 85
Contre-sens. 85
Convenances théâtrales. 86

Costume. 87
Coupures. 88

D

Danse. 88
Débit. 89
Débit (Chant-). 89
Début. 89
Déclamation. 92
Défauts. 100
Démarche. 101
Détailler. 102
Diction. 102

E

Education. 102
Effets. 103
Effusion. 104
Elégance. 104
ÉLOQUENCE. 105
Parallèle des orateurs célèbres de l'antiquité. . . 108
Emotion. 109
Emploi. 110
Energie. 111
Enflure. 112
Ensemble. 112
Enthousiasme. 113
Entrailles. 113
Entrées. 114
Exclamation. 114
Exécution. 115
EXPRESSION. 115

Imitation des affections physiques ou corporelles. . 120
Expression particulière des parties du visage ou de la face. 120
OEil. 121
Sourcil. 122
Front. 122
Cheveux. 122
Bouche. — Lèvres. 123
Nez. 123
Joues. 124
EXPRESSION PARTICULIÈRE DES PARTIES DU CORPS. . . 124
Tête. 124
Col. 124
Bras. 125
Mains, doigts, poings, poignets. 125
Pieds. 126
Remarque sur l'expression en général. 126

F

Fard. 126
Feu. 128
Finesse. 128
Fureur. 129

G

Génie. 129
Gloire. 130
Goût. 131
Grâce. 132
Gratis (Des spectacles). 133
Grimaces. 134
Grimer (Se). 135
Grimes (Des). 135

H

Habillement. 135
Habitude. 136
Hardiesse. 136
Harmonie imitative. 137
Hiatus. 137
Hoquet. 138

I

Illusion théatrale. 138
Des différentes circonstances qui, au théâtre, nuisent à l'illusion. 139
Imagination. 140
Imitation. 141
Imitation, contrefaçon. (Défaut.). 141
Imitation de la nature. 142
Impétuosité. 149
Imprécation. 149
Impression. 150
Improvisation. 150
Indisposition. 151
Ingénuité. 151
Inspiration. 151
Instinct. 152
Instruction. 153
Intelligence. 153

J

Je ne sais quoi (Du). 153
Jeu. — Jeux de théâtre. 154

L

Langage. 155
Larmoyant. 155
Livrée. 155

M

Manière. 156
Monologue. 156
Monotonie. 156
Mordant. 157
Mourant. 157

N

Naturel. 159
Noblesse. 162
Maintien. — Contenance. — Dignité. — Majesté. . 162

O

Onction. 164
Orchestre (Chef d'). 164
Outré (Du jeu). 165

P

Pâleur. 165
Parole. 166
Parterre. 168
Passions. 170

Passions convulsives. 171
Passions oppressives. 171
Passions expansives. 172
Amitié. 172
Amour. 172
Amour simple. 173
Amour accompagné de désir. 173
Haine. — Jalousie. 174
Colère. 174
Peintres à étudier pour l'expression des passions. 175
Pathétique. 177
Peinture. 178
Perfection. 179
Physionomie. 179
Physique. 181
Pleurs. 182
Plèurnicher. 183
Ponctuation. 183
Prosodie. 185

R

Rampe. 187
Récitation. 188
Récits. 188
Répertoire. 189
Répétition. 189
Répétition de mots importants dans la même tirade ou dans la même phrase. 189
Réplique. 190
Repos. 190
Réputation. 191
Réticence. 191
Retraite. 192
Rire. 192

Rivalité. 192
ROLES (Etude des). 193

S

Sage. 195
Salut. 195
Scène. 196
Sens. 199
Sens des mots. — Contre-sens. — Sens suspendus. 200
Sensation. 200
Sensibilité. 201
Sentiment. 202
Société de comédiens. 203
Situation. 204
Sortie. 204
Souffleur. 205
Souvenir. 205
Sublime. 206
Synonyme. 208

T

Temps. 209
Principe général. 210
Tenue. 210
Tradition. 211
Transition. 212
Travestissements. — Travestis. 213

U

Utilités. 213

V

Variété. 213
Véhémence. 214
Vérité. 214
Vers. 216
Voyelle, consonne. 217

Du Travail, de l'Etude, de l'Exercice, et de l'Observation nécessaires au Comédien. . . . 218

1. *Travail.* 218
2. *Etude.* 221
3. *Exercice.* 221
4. *Observation* (De l'). 222
Lieux où il faut particulièrement observer et étudier la nature. 229

Du Public. 229
Approbation et improbation du public. 230
Applaudissement. 231
Sifflet. 232
Chut. 233
Silence. 233

Devoirs du Comédien envers le Public. — Excuses. . 233

Réflexions générales relatives aux comédiens. — Conduite. — Hygiène. 236
Doutes sur l'existence d'un public. 238

Du Théatre en général. 241
Du théâtre en France. 245

De la Comédie-Française. 250
Théâtre des Jeunes-Elèves. 251
Théâtre de Société. 254
Du Conservatoire impérial de musique et de déclamation. 255
Des prétendus Cours de déclamation. 260

DES DIFFÉRENTS GENRES DE SPECTACLES. — Tragédie. — Comédie. — Opéra. — Opéra-Comique. — Drame. — Mélodrame. — Mimodrame. — Pantomime. — Vaudeville. — Féerie. — Cirque. — Acrobatie. — Magie. Ombres chinoises. — Marionnettes. 261

Tragédie. 261
Comédie. 266
Des théâtres lyriques. 267
Opéra. 267
Opéra-Comique. 269
Drame. 270
Mélodrame. 270
Vaudeville. 271
Féerie. 272
Acrobatie. 273
Farces. 273
Parade. 274

PREMIÈRE REPRÉSENTATION. 274
Représentations extraordinaires. 276
Origine de la censure des pièces de théâtre. 276

Rideau d'avant-scène (Du). 277
Décor. — Décoration. 277
DES AFFICHES DE SPECTACLE. — *Des titres.* — *Incessamment.* — *En attendant.* 279

Des coulisses. 280
Vocabulaire ordinaire des comédiens. 281
Figurants, Comparses. 283
Province (De la). 285

THÉATRES ÉTRANGERS. 287
Théâtre anglais. 287
— espagnol. 288
— (Des théâtres de Madrid). 291
— italien. 291
— germanique. 292
— hollandais. 293
— danois. 274
— chinois. 274
— péruvien. 295
— en Sibérie. 296

DU PROFESSORAT RELATIVEMENT A L'ÉLOCUTION DE LA LANGUE FRANÇAISE. 296

Du Professorat au théâtre. 297

Des consonnances ridicules et cacophoniques. — Des fausses liaisons et de la mauvaise prononciation des terminaisons de certains mots. 297
Origine du Pataquès. 299
Contradictions théâtrales. 299
Questions diverses. 300
Portrait d'un comédien parfait. 301
Poétique dramatique. 303
Romantique (Le). 303
Des appellations contradictoires des différents théâtres de Paris. 304

De la critique. 305

De la louange. 305
Bienveillance. — Malveillance. 305
De différents abus au théâtre, dans la salle ou sur la scène, qui nuisent à l'illusion du spectacle. . . . 306
Des divers employés au théâtre. 307
Ouvreuses de loges. 307
Costumiers. 309

Théâtres de la banlieue. 309
De la cabale. 310
Claqueur. 311
Mots principaux du vocabulaire de la claque. . . . 311

Des noms de théâtre et des noms au théâtre. . . . 312

VARIÉTÉS. 315
Du tutoyement chez les artistes. 317
Singulière pétition. 317
Loges. — Louer des loges. 320
Parterre et Paradis. 320
Censeurs. 321
Foyer du public et des acteurs. 321
Orage — dans la salle — et sur le théâtre. . . . 322
Gérontes. — Agérontes. 322
Galimathias. 322
Niais. 323
Décoration. (Distinction honorifique.). 323

ANECDOTES. 325
Journaux spéciaux de théâtre. 337

CORRESPONDANTS DES THÉATRES. 337
Ouvrages plus ou moins relatifs au théâtre, et qui ont paru jusqu'à ce jour. 338
Ouvrages avec les noms d'auteurs, par ordre alphabétique. 338
Ouvrages sans noms d'auteurs. 345
Table des noms cités dans le nouveau Manuel théâtral. 349

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

5685001

BAR-SUR-SEINE. — IMP. DE SAILLARD.

378

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

COLLECTION
DES
MANUELS-RORET
FORMANT UNE
ENCYCLOPEDIE
DES SCIENCES ET DES ARTS,
FORMAT IN-18;

Par une réunion de Savans et de Praticiens;

MESSIEURS

Amoros, Arsenne, Biot, Biret, Biston, Boisduval, Boitard, Bosc, Boutereau, Boyard, Cahen, Chaussier, Chevrier, Choron, Constantin, De Gayffier, De Lafage, P. Desormeaux, Dubois, Dujardin, Francœur, Giquel, Hervé, Huot, Janvier, Julia-Fontenelle, Julien, Lacroix, Landrin, Launay, Ledhuy, Sébastien Lenormand, Lesson, Loriol, Matter, Miné, Muller, Nicard, Noel, Jules Pautet, Rang, Rendu, Richard, Riffault, Scribe, Tarbé, Terquem, Thiébaut de Berneaud, Thillaye, Toussaint, Tremery, Truy, Vauquelin, Verdier, Vergnaud, Yvart, etc.

Tous les Traités se vendent séparément, 300 volumes environ sont en vente; pour recevoir franc de port chacun d'eux, il faut ajouter 50 centimes. Tous les ouvrages qui ne portent pas au bas du titre *à la Librairie Encyclopédique de Roret* n'appartiennent pas à la *Collection de Manuels-Roret*, qui a eu des imitateurs et des contrefacteurs (M. Ferd. *Ardant*, gérant de la maison *Martial Ardant frères*, à Paris, et M. *Renault* ont été condamnés comme tels.)

Cette Collection étant une entreprise toute philantropique, les personnes qui auraient quelque chose à nous faire parvenir dans l'intérêt des sciences et des arts, sont priées de l'envoyer franc de port à l'adresse de M. le *Directeur de l'Encyclopédie-Roret, format in-18*, chez M. Roret, libraire, r Hautefeuille, n. 12, à Paris.

— *Imp. de Pommeret et Moreau*, 17, *quai des Augustins.* —

Traité des Arbres et Arbustes, par *Duhamel, Mirbel, Poiret, Loiseleur-Deslongchamps.* 7 vol. in-folio, orné de 600 planches. Prix, jésus vélin, pl. coloriées. 750 fr.

Nouveau cours complet d'agriculture du 19 siècle, par les *membres de la section d'agriculture de l'Institut.* 16 vol. in-8. Ouvrage de Genres (ensemble de plus de 8.800 pages). Prix, 56 fr.